إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي

مدخل لغوي اسلوبي

الدكتـــور / محمد العبد

استاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية

كلية الالسن - جامعة عين شمس

MALIB

الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي

الأكاديمية الحديثة للكتـاب الجـامعي

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي

مدخل لغوي أسلوبي

بسم الـلـه الرحمن الرحيم

الإهـداء

إلى أستاذي الفاضل / أ. د. عوني عبد الرءوف

اعترافًا بفضله وتقديرًا لعلمه،

فهذا العمل جني لما غرست يداه

محمد العبد

إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي

" مدخل لغوي أسلوبي "

الأستاذ الدكتور

محمد العبد

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية

كلية الألسن ـ جامعة عين شمس

٢٠١٣

MAUB

الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي

الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى

الكتاب : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - مدخل لغوي أسلوبي

المؤلف : الأستاذ الدكتور محمد العبد

تاريخ الإصدار : ٢٠١٣ م

حقوق الطبع : محفوظة للناشر

الناشر : الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى

العنوان :٨٢ شارع وادى النيل المهندسين ، القاهرة ، مصر

تلفاكس : ٥٦١ ٣٣٠٣٤ (٠٠٢٠٢) ١٧٣٤٥٩٣ ٠١٢٢

البريد الإليكترونى:

m.academyfub@yahoo.com

m.academyfub@gmail.com

رقم الإيداع :

الترقيم الدولى :

تحذير :

حقوق النشر : لا يجوز نشر أى جزء من هذا الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أى نحو أو بأية طريقة سواء أكانت اليكترونية أو ميكانيكية أو خلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا كتابةً ومقدماً.

مقدمة

إن التحليل الإبداعي للدلالة هو في مبدئه ومنتهاه تحليل لغوي أسلوبي Stylolinguistic Analysis. وليس الاختلاف بين محلل الأسلوب ومحلل الدلالة اختلافًا في المنهج، ولكنه اختلاف في الغاية، فمحلل الدلالة لا يختار سماته اللغوية من أجل أهميتها اللغوية في ذاتها، أعني من أجل إسهامها المجرد في تشخيص السمات الأسلوبية الكيفية العامة للنص، ولكن من أجل الكشف عن تأثيرات تلك السمات اللغوية في إبداع المعنى؛ أي من أجل الكشف عن الفعل الإيجابي الخاص بكل سمة منها، في التعبير عن المعنى تعبيرًا جماليًا موحيًا، في مقابل التعبير التوصيلي العرفي المباشر. وتلك مقابلة أخرى بين الفني المؤثر والعرفي الموصل.

ويتوقف نجاحنا في الكشف عن دور كل سمة لغوية في إبداع الدلالة على عدة عوامل منها: قدرتنا على حصر تلك السمات اللغوية ذاتها، ومنها صحة الأساس الذي يبنى عليه الحصر والتحديد علميًا. وهنا ينبغي أن تكون التصورات والمفاهيم التي نحدد على أساسها دور كل سمة في إبداع المعنى واضحة محددة من الناحية النظرية والإجرائية. ومنها - وهذا هو أهم العوامل - قدرتنا على تحويل الاستجابات والانطباعات التي تثيرها كل سمة، أو لنقل الآن كل مثير Stimuli، إلى مفاتيح موضوعية لفهم النص وتذوقه وتحليله.

وغني عن البيان أن البحث في إبداع الدلالة ووسائله، هو في جوهره بحث في (المثيرات اللغوية) الدالة في النص، سواء أكانت أصواتًا أم مفردات أم تراكيب أم قرائن مجازية. وهذا إجراء لغوي وصفي محض، يفتقر - في النص الأدبي بخاصة - إلى التغير الأسلوبي الذي يتغيا الكشف عن قيمة المثير اللغوي الدال، وبيان دوره في إبداع الدلالة.

وإذا كانت الدلالة بعامة هي جوهر كل تحليل لغوي وغايته، فإن دراسة هذه الدلالة على المستوى الإبداعي - بخاصة - بمنهج لغوي أسلوبي هي جوهر الجوهر أو غاية الغايات.

ولا ينبغي أن تثير كلمة (إبداع) في أنفسنا إحساسًا بصعوبة ضبط العناصر المبدعة في النص، لأن المنهج اللغوي الأسلوبي الذي ننتهجه في هذه الدراسة منهج

موضوعي، بمعنى أن كل من يعيد تحليل المادة المدروسة بهذا المنهج نفسه، سوف يصل إلى النتيجة نفسها.

والمادة المدروسة هنا تمتد إلى مائة وخمسين عامًا أو مائتين قبل الإسلام. هي مادة الشعر الجاهلي في عمومها. والشعر الجاهلي لا يغني معه النظر إليه باعتباره معينًا زاخرًا لاستخراج قواعد اللغة، أو مادة ساكنة يستدل بها على حضارة البيئة، وأيام العرب، وطرائق حياتهم ومعاشهم؛ لأنه – قبل كل شئ – إنتاج أدبي بلغ مستوى رفيعًا من الخلق والإبداع.

ولسنا في حاجة إلى تأكيد أهمية دراسة لغة الشعر الجاهلي؛ فهي - ببساطة شديدة - من أهم الوسائل العلمية المساعدة على دراسة اللغة العربية ذاتها وما تتمتع به من إمكانيات أسلوبية وافرة.

ولكن الذي ينبغي تأكيده الآن هو أن هذه الدراسة التي بين أيدينا دراسة (أفقية) لا رأسية؛ فهي تبحث عن (جوهر الشعر) ذاته في الشعر الجاهلي، تبحث عن الإمكانات اللغوية الأسلوبية العامة التي انتهى إليها ذلك الشعر في إبداع المعنى، ولا تهدف إلى البحث عن الإمكانات والقدرات والمهارات الفردية التي أظهرها كل شاعر جاهلي في إبداع هذا المعنى، إلا بقدر ما تحتاج إليه معالجة بعض الظواهر أو ضرورات المقارنة والإحصاء.

إنها دراسة في (جوهر الشعر) الذي يخفى من بريقه في دراسات القدماء المعالجات الجزئية الانطباعية، والذي يخفى من بريقه في أكثر دراسات المعاصرين الانشغال بجدل القضايا التنظيرية أو رصد الأغراض الشعرية وبعض السمات البلاغية في إطار كلاسيكي قليل الجدوى.

وقد فصلت هذه الدراسة أربعة فصول:

تحدثت في الفصل الأول منها عن دور الصوت في إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، وهو من المباحث المهمة التي أهملت طويلاً؛ لانعزال النظر النقدي عن المعطيات الحقيقية لعلم اللغة. وركزت على ظاهرتين اثنتين هما: المحاكاة الصوتية، والتقسيم والموسيقى الداخلية. والحق أن الحديث عن هذه الظواهر لم يكن مبنيًا على الاجتهاد الشخصي والتذوق الذاتي، بقدر بنائه على ما يمكن أن تسهم به قوانين علم الأصوات في الدراسة اللغوية الأسلوبية للمعنى.

في الظاهرة الأولى ميزت بين عدة صور للمحاكاة في الشعر الجاهلي، وصوبت بعض المفاهيم القديمة عن (التنافر الصوتي)، فرأيت لكثير من حالاته أهمية فنية كبرى وأسميته بـ (التنافر الصوتي الفني).

وفي الظاهرة الثانية، حاولت أن أربط بين عناصرها التقليدية من تشطير وتصريع ونحوهما، وبين وظيفتها الدلالية من جهة، وأن أربط بعض هذه العناصر - كالتصريع - بالحالة النفسية للشاعر، وما يمكن أن يفيده هذا الربط في تفسير بعض الظواهر الصوتية المهمة من جهة أخرى.

وفي الفصل الثاني تحدثت عن دلالة الكلمة، فتناولت الوسائل التي أثرت في أداء معناها، كالرمز، والإطالة، والترادف السياقي، والتقابل اللفظي، والاستخدامات الشعرية الخاصة، من اختيار وإيثار وابتكار. وهي استخدامات تتبدّى منها المهارة الفردية للشاعر وفعله الإيجابي في تعديل أبنية الكلمات، وإيثار أبنية على أخرى، وتفصيل كلمات جديدة مبتكرة، إذا اقتضى المعنى ذلك. وتدين كل لغة لشعرائها في بعض الألفاظ المبتكرة فيها.

وفي الفصل الثالث تحدثت عن دلالة التركيب، أعنى التركيب اللغوي، من قوالب لفظية، ومصاحبات، وتعبيرات، ومزاوجات. وبيَّنت مدى تأثير هذه التراكيب في إبداع المعنى، وما يقدمه بعضها للغة الشعر من قيم الإيجاز والاقتصاد اللغوي.

وقد لاحظت هنا غنى الشعر الجاهلي بنماذج التعبير اللغوي الفني، ونماذج المصاحبات، والمزاوجات المجازية العجيبة.

وفي الفصل الرابع والأخير تحدثت عن دلالة المجاز فبيّنت - على نحو إجرائي تطبيقي - تأثيره في إبداع المعنى الإيحائي، من خلال (الاستعارة) باعتبارها سمة أساسية من سمات لغة الشعر.

ولم يكن خط السير هنا هو ما اعتاده البلاغيون في دراساتهم البلاغية المحضة لأركان الاستعارة وأنواعها التقليدية المعروفة، وإنما نحونا في تحليلها منحى جديدًا، ينهض على أساس تصنيفها تصنيفًا دلاليًا موضوعيًا، غايته الجوهرية هي التفريق بين أنواعها الدلالية المتشابكة، وبيان حدود كل نوع، وأهميته، ومكانته بين الأنواع الأخرى، وتمثيله لفكر الشاعر وخياله وبيئته، وبيان قيمته في تحقيق الاقتصاد اللفظي وإبداع المعاني الإيحائية في آن معًا.

وبالرغم من أن هذه الدراسة قد أفادت كثيراً من المصادر اللغوية والأدبية والبلاغية القديمة، فإنها قد انطلقت في أساسها المنهجي من بحث الدلالة في ضوء الدراسات اللغوية والأسلوبية الحديثة، اقتناعاً بضرورة التكامل العلمي بين القديم والجديد مهما كانت صورته.

ومع إدراكنا لما حظي به الشعر الجاهلي من بحوث تطول بها القائمة، وإن تفاوتت قدراتها على التعمق العلمي، فإننا نرى أن باب البحث في الشعر الجاهلي مازال مفتوحًا، بل إنه ليتسع يومًا بعد يوم لمزيد من الإسهامات العلمية الجادة.

وإذا كان هذا العمل - بين ذلك الكم الهائل من الأعمال الأخرى - قد أمكنه أن يلقي ضوءًا جديدًا على بعض خصائص الدلالة ومقومات الإبداع الدلالي في الشعر الجاهلي، فذلك حسبه.

والله أسأل أن ينفع بهذا الجهد أبناء العربية من الطلاب والدارسين.

وما توفيقي إلا بالله..

محمد العبد

الفصل الأول

[دلالة الصوت]

دلالة الصوت

يلعب الصوت دورًا مهمًا في إبداع المعنى في الشعر الجاهلي.وقد استعان الشاعر الجاهلي بعدد من المؤثرات الصوتية Sound effects في عرض معناه والإيحاء به وتصويره، بحيث يمكننا القول - في اطمئنان - بأن الشاعر الجاهلي قد جعل من الصوت - في أشكاله التي سنعالجها - عنصرًا إبداعيًا تصويريًا مهمًا.

وكما يقول جاري Gurry، فإن "الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبدًا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة. هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة. ولذلك، فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائمًا مرتبطة بالمعنى، والفكرة، والتخيل، والإيقاع"(1).

ويمكننا - هنا - التمييز بين صورتين أساسيتين للتأثيرات الصوتية في الشعر الجاهلي، وهما:

١- المحاكاة الصوتية.

٢- التقسيم والموسيقى الداخلية.

وكما أسلفنا القول، فإن لهاتين الصورتين ميزة القيام بوظيفة تصويرية Imaginative Function؛ أي الإفصاح عن المعنى وتصويره، وإن اختلفت إحداهما عن الأخرى في طريقة التصوير تبعًا لاختلاف الوسيلة، ونحن نختلف كذلك في استجابتنا الانفعالية لتلك الوسائل Emotional Response.

إن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له. ولا تترك تلك الظلال - باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي - تحت حكم الإلقاء، وإنما ترتبط ارتباطًا غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكِّل(2).

وتتجلى ميزة ارتباط بعض الأصوات اللغوية بظلال المعنى في الشعر الجاهلي، لاسيما في إطار ما نسميه بالمحاكاة الصوتية، على نحو معقد متشابك، فللنظر كيف كان ذلك؟

---

(1) Gurry, P. The Appreciation of Poetry. P. 73

(2) Seidler, H. Allgemeine Stilistlk, S. 235

المحاكاة الصوتية :

والمحاكاة الصوتية Onomatopoeia - كما يقول أولمان Ullmann - نوع من التوافق (أو الهارموني) بين العلامة اللغوية ومعناها[1].

والشعر أكثر فنون القول احتياجًا إلى هذا (الهارموني) باعتبار وظيفته التأثيرية، ولبناء مضمونه على الدلالة الإيحائية.

ومحاكاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغوية، إنما هي طاقة خالصة للغة، وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشئ الموصوف تصويراً تاماً، وإنما يحاكي نشاطه وفعاليته محاكاة كلية؛ وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل، يخرج عن نطاق اللغة.

وهنا يقوم التشكيل اللغوي العضوي بنقل السمات العامة للظاهرة التي يحسها المستخدم - في ذلك الفعل - إلى أصوات لغوية تؤثر - بالتالي - في فهم المعنى وتحديده في العمل الفني اللغوي.

إن ناتج تلك المحاكاة - في النهاية - هو الإحساس الجمالي الحركي، والتخيل الجمالي الحركي[2]. ولذلك، فإن المعنى الذي يحاكيه صوت أو أكثر يمكن تسميته باسم (المعنى الصوتي أو الفونولوجي Phonological Meaning).

ويمكن أن نطلق على هذا النوع من الدراسة التسمية التي ابتكرها فيرث Firth، وهي (جماليات الصوت Phonaesthetic)[3].

وإذا كان ليتشLeech قد لاحظ أن بعض الأصوات -كالصوت المهموس/S/- تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن Potential Suggestibility[4]، فإن ابن جني (ت ٣٩٢هـ) قد سبقه إلى ذلك منذ أكثر من عشرة قرون، حين تحدث عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، يقول ابن جنى:

"فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم؛ وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها.

---

(1) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, p. 15

(2) Firth, J., The Tongues of Men and Speech, p. 178

(3) Firth, J., Papers in Linguistics, p. 194

(4) Leech,G., N.,A Linguistic Guide to English Poetry, pp.96 - 97

ومن ذلك قولهم: خضم، وقضم. فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب. والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك.. فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[1].

وتنقسم المحاكاة الصوتية إلى قسمين:

أولهما: ما يعرف باسم **المحاكاة الصوتية الأولية** أو الأساسية Primary Onomatopoeia. وتبدو إذا اشتملت الكلمة على صوت يحاكي الحدث.

والآخر:المحاكاة الصوتية الثانوية Secondary Onomatopoeia. وتبدو عندما لا تكون المحاكاة ظاهرة صوتية، وإنما توحي بنية الكلمة بالمعنى العام، كما نرى في بعض الكلمات، أو في القيمة الرمزية المعروفة لبعض الحركات كالكسرة؛ فهي ترمز إلى القلة وإلى ما صغر من الأشياء[2].

وسوف نرى أمثلة للمحاكاة الأولية في حديثنا عن (اختيار الكلمة) في الفصل الثاني. ومن أجل ذلك سوف نمحض كلامنا هنا للمحاكاة الثانوية.

ويمكننا أن نميز – في الشعر الجاهلي – بين أربعة أنماط مختلفة للمحاكاة الثانوية وهي:

١- المحاكاة عن طريق تكرير صوت واحد، أو أصوات متقاربة، في كلمة واحدة أو عدة كلمات متوالية.

٢- المحاكاة عن طريق تكرير عدة أصوات تنتمي إلى مجموعة صوتية واحدة، في عدة أبيات أو قصيدة كاملة.

٣- محاكاة الجو العام للحدث أو المضمون بواسطة تكرير عدة أصوات من مجموعات صوتية مختلفة. ويلحظ ذلك عادة بحدوث التكرير في عدة أبيات أو نص كامل.

٤- المحاكاة عن طريق تكرير إحدى الحركات على نحو ملحوظ.

أما النوع الأول، فإننا نلاحظ أن أهم الأصوات التي تقوم بوظيفة المحاكاة فيه، هي الشين والجيم والثاء والحاء والقاف. وتتميز جميعًا بقيم تصويتية واضحة.

---

(1) الخصائص ١٥٧/٢ - ١٥٨

(2) Meaning and Style, pp. 13 - 14

وأغلب نماذجها مما يمكن إدخاله فيما يسمى بالجناس الاستهلالي Alliteration أي وقوع صوت واحد في بدء الكلمات المتتابعة. ومن أمثلة تكرير الشين عدة مرات في كلمات متوالية تكريرًا ملحوظًا قول الأعشى:

٣٧- وقد غَدَوْتُ إلى الحانُوت يتبعُني شـاوٍ مُشِلٌّ شلُول شُلْشُلٌ شَوِلُ(١)

والأعشى يصف في هذا البيت تابعه الذي يحمل له لحم الشواء، ويتبعه إلى بيت الخمار في نشاط وخفة وانطلاق. ولا شك أن الأعشى كان يؤمل نفسه بمجلس لهو وشرب هنيء، ينسيه شواغل الدنيا وهمومها. إنه يتعجل تلك النشوة، ويسبق إليها الخطو، وخلفه تابعه الذي يمشي خفيفًا لاهيًا هنا وهناك.

في إطار هذه الصورة نرى أن الأعشى قد نجح بأصوات الشين الستة (وتوصف الشين بأنها صوت التفشي) أن يحكي مشية تابعه المنطلقة المتتابعة المتراقصة، وكأنه يصطنع السكر ويتكلف النشوة قبل وقوعهما (وتأمل معي تصوير التفاوت في صيغ الكلمات لهذا السير المتراقص، وكأنه يعدو في هذه الجهة مرة وفي تلك مرة أخرى).

ويبدو أن صوت الشين كان من الأصوات المفضلة عند الأعشى (وانظر إلى اشتمال اسمه – بالمصادفة – على صوت الشين)، فكثيرًا ما يرتكز عليه في الإيحاء بجو الشرب واللهو والسكر، كقوله أيضًا:

٢٥- فقلت للشَّرْب في "دَرْنَي" وقد ثَملوا

شيموا، وكيف يشِيمُ الشارب الثَّمِلُ؟(٢)

فالشين ذات قيمة تصويتية Stimmungswert، وتقدر على نقل أصوات الشاربين، لاسيما أنها ترددت في البيت ست مرات. ويكرر (عبيد بن الأبرص) الشين محاكاة لتفشي علامات الشيب في رأسه في قوله:

٢٨- بـل إن تكـن قـد علتنـي كَـبْرَةٌ والـشيب شـين لمـن يـشيب

٢٩- فـرُبّ مـاء وردت آجـن سـبيله خـائف جـديب(٣)

وقد تتكرر الشين مع أصوات أخرى قريبة منها صوتيًا، في لكمتين متجاورتين، فينشأ عن ذلك تنافر صوتي واضح، كما في قول (عبيد ابن الأبرص) أيضًا:

٢٤-وغـداة صـبحن الجفـار عوابـسًا يهـدي أوائلهـن شُـعْثٌ شُزَّبُ(٤)

(1) ديوانه ق ٦ ص٥٩ والحانوت: بيت الخمار. الشاوي: الذي يشوي اللحم. مشلّ: من شل أي طرد وساق. وكذلك شلول. شلشل: خفيف في العمل، سريع. شول: يحمل الشئ.

(2) ديوانه ق ٦ ص٥٧، ودرنى: كانت بابًا من أبواب فارس دون الحيرة. ويقال: هي موضع باليمامة. شام البرق والسحاب: نظر إليه وقدّ أين يمطر.

(3) ديوانه ق٣ ص٧، وصبحن: أتينه صباحًا، يريد الخيل. الشعث: المغبرة الشعر المتلبدته. شزب: ضمر، جمع شازب، يصف الخيل

(4) ديوانه ق١٥ ص١٦

والتنافر ناشئ عن توالي الشين والثاء والزاي، وهي متقاربة في المخرج والصفة:فالشين صوت لثوى حنكي رخو مهموس، والثاء صوت مما بين الأسنان رخو مهموس، والزاي صوت لثوي رخو مجهور.

وقد قبَّح ابن سنان الخفاجي هذا النوع من التنافر، ورأى أنه ينبغي أن "يجتنب الناظم تكرر الحروف المتقاربة في تأليف الكلام كما أمرنا بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة، بل هذا في التأليف أقبح. وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع"(١).

وأحسب أن في هذا التنافر توافقًا مع المعنى؛ فالتداخل بين تلك الأصوات المتنافرة يحكي التداخل والتشابك والتلبد في شعر تلك الخيول. إنه تنافر فني لازم؛ لأنه يوحي بالمعنى ويصوره. ولذلك، لا ينبغي أن نعده من التنافر القبيح.

[ج]

وقد تبدو بعض حالاتها في صورة تعرف باسم (التقفية أو التسجيع Assonance) مثل قول (أوس بن حجر) يصف البرق:

١٨- فـالتجّ أعـلاه ثـم ارتـجّ أسـفله   وضـاق ذرعًـا بحمـل المـاء مُنْـصاحُ(٢)

والجيم تكررت هنا أربع مرات، فهي مضعفة. وقد جمع الشاعر بين تكريرها - وهي صوت انفجاري مجهور يتوافق مع انصداع البرق وانفجاره - وبين استخدامها مضعفة. والتضعيف يدل على القوة والشدة وهو يتوافق مع حركة البرق في البيت كذلك. وربما اعتمدت المحاكاة هنا على رنين الصامت فحسب Chiming of Consonant؛ كأن يستغل الأعشى (القيمة البيانية) للجيم في دلالتها عادة على الشدة في وصف ناقته بسرعة العَدْو في حفيف، كقوله:

١٢- إذا مارُعتَهـا بـالزَّجر أجَـت   أجـيج مـصلَّم يـزفي لغامـا(٣)

[ث]

ومن أمثلة تكرير الثاء تكريرًا يحكي المعنى قول الأعشى يصف محبوبته:

٨- وأثيـث جثـل النبـات تروّيـ   ـه لعـوب غريـرة مفنـاق(٤)

ويلاحظ المتأمل أن صوت الثاء يكاد - أينما وقع في صفات الشعر والنبات - يدل على الوفرة والغزارة. وانظر إلى الألفاظ: كثيف، كث، أشعث، جثل، أثيث..الخ. في ضوء ذلك يمكننا حقًا القول بأن صوت الثاء يلعب الدور الأساسي في الإيحاء بالمعنى في البيت ومحاكاته، كأن الشاعر قد استطاع بوسيلته اللغوية أن يرسم لنا صورة لهذا الشعر الكثيف الذي انشغلت صاحبته برعايته.

---

(1) سر الفصاحة ص١٧

(2) ديوان ق ٥ ص١٦ التج: صوت، وهو من اللجة. وارتج: اضطرب. منصاح: انصاح البرق إذا انصدع وانشق وصب الماء. وروى البيت لعبيدة بن الأبرص أيضًا (ديوانه ص٥٣).

(3) ديوانه ق ٢٩ ص١٩٥ راعها:أفزعها. أجت: عدت وكان لها حفيف في عدوها. المصلم: المقطوع الأذنين وهو النعام. زفى الظليم: نشر جناحيه. وزفت الريح السحاب: طردته.

(4) ديوانه ق ٣٢ ص٢٠٩ أثيث: شعر غزير. جثل: كثيف.ترويه: تنميه بالعناية. غريرة: ساذجة، والسذاجة تزين المرأة؛ فهي لا توصف بالمكر ولا بالقوة. مفناق: منعمة مترفة.

[ح]

ومن أمثلة تكريره في الشعر الجاهلي قول الأعشى يصف دن الخمر:

١٦- وأدكـــن عـــاتق جحـــل ســـبحل صـــبحت براحـــه شربًـــا كرامًـــا[1]

والذي أراه هنا أن الأعشى حينما يصف الدن على هذا النحو، فإنما تتطلع نفسه إلى ما فيه من خمر وتهفو إليه. ويؤكد ذلك قوله (براحه) أي بخمر هذا الدن.

ولا شك أن صوت الحاء من أنسب الأصوات التي تحاكي فعل الخمر في شاربها. ويتميز صوت الحاء - في كثير من الألفاظ التي يقع فيها - بدلالته على الطعم اللاذع المؤثر، وانظر إلى الكلمات: حام، حراق، حنط، بح، وحوح..الخ.

في ضوء ذلك يمكننا القول بأن الأعشى قد نجح بحاءاته الأربع في أن يجعلنا نذوق معه تلك الخمر ا لمعتقة اللاذعة الحامية ونحس بتأثيرها في حلوقنا.

أوليست الحاء صوتًا حلقيًّا كذلك؟!

[ق]

ومن أمثلته في الشعر الجاهلي قول الأعشى كذلك، يصف راحلته:

٧-وقـــد رحلـــت المطـــيّ منـــتخلا أزجـــى ثقـــالاً وقلقـــلاً وقـــلاً[2]

وهنا كذلك تحمل القاف عبء محاكاة المعنى؛ فالأعشى يختار للسفر تلك المطية الخفيفة التي يمكنها الصعود إلى الجبل؛ فهي - إذا - صلبة. وقد وصف ابن جني القاف بأنها صوت صلب[3]، فهي تناسب ذلك المعنى. ولا شك أن تلك المطية في خفتها وصعودها الجبل، لا يخلو سيرها من اضطراب وقلقلة، وذلك ما تقدر القاف بخاصة أن توحي به و تعبر عنه. أوليست القاف من أصوات القلقلة؟!

أما النوع الثاني من أنواع المحاكاة، فهو المحاكاة بتكرير عدة أصوات تنتمي إلى مجموعة صوتية واحدة تكريرًا موزعًا في عدة أبيات أو في قصيدة كاملة. ولعل خير ما يمكننا التمثيل به على هذا النوع تكرير (أصوات الصفير) في القصيدة الثلاثين من ديوان (عبيد بن الأبرص) باستثناء الأبيات الأربعة الأخيرة.

يقول عبيد:

---

(1) ديوانه ق ٢٩ ص١٩٧ أدكن: يعني الدن، لأنه يطلى بالقطران لتسد مسامة، فلا يرشح ما فيه من خمر. عاتق: قديم. الجحل: السقاء العظيم. سبحل: ضخم. الشرب: جماعة الشاربين.

(2) ديوانه ق ٣٥ ص٢٣٣ انتخل الشئ: اختاره. أزجى: أسوق. القلقل: الخفيف في السفر والسريع الحركة. الوقل: الذي يصعد في الجبل، على وزن فرح.

(3) الخصائص ١٥٨/٢

١-أرقــت لــضوء بَــرق في نــشاص تـــلألأ في ممـــلأة غَـــصاصِ
٢-لـــواقح دّلـــح بالمـــاء سُـــحْم تــشُجّ المـاء مـن خَلَـل الخـصاص
٣-ســحاب ذات أسْــحم مكفهــرّ تــوخّى الأرضَ قطـــرًا ذا افتحـــاصِ
٤-تــآلف، فاســتوى طَبَقًــا دُكاكًــا مُخِـــيلاً دون مَثْعَبـــهِ نَـــواصِ
٥-كليـــل مظلـــم الحجـــرات داجٍ بهـــيم أو كبحـــر ذي بَـــواصٍ
٦-كـــأن تبـــسمُّ الأنـــواء فيـــه إذا مـا انكـلَّ عـن لَهَـقٍ هَـصاصٍ
٧-ولاح بهـــا تبـــسُّم واضـــحات يـــزين صـــفائح الحـــور القِـــلاصِ
٨-سل الشعراءَ هـل سبحوا كَسَبحْي بُحـورَ الـشعر أو غاصـوا مَغـاصي
٩-لـــساني بـــالنثير وبـــالقوافي وبالأســـجاع أمهـــر في الغيـــاصِ
١٠-مـن الحـوت الـذي في لـج بحـر يجيـد الـسَبحَ في لُجـج المغـاصِ
١١-إذا مـــا بـــاص لاح بـــصفحتيه وَبـــيصٌ في المكـــرَ وفي المَحـــاصِ
١٢-تَـلاوصُ في المـداس ملاوصـات لـــه مَلـــصًى دَواجـــن بـــالمِلاصِ
١٣-بنـات المـاء لـيس لهـا حيـاة إذا أخـــرجتهن مـــن المـــلاصِ
١٤-إذا قبـضت عليـه الكـفُّ حينـا تنـــاعص تحتهـــا أي انتعـــاصِ
١٥-وَبـاص ولاص مـن مَلْصَى مِـلاص وحـــوت البحـــر أســـود ذو مـــلاص
١٦-كلـــون المـــاء أســـود ذو قُـــشُور نَـسجْن تلاحُـم الـسَّرْد الـدِّلاصِ(1)

---

(1) ديوانه ق٣٠ ص٧٥ – ٧٨ (بتحقيق د/ حسين نصار):
١- النشاص: السحاب الأبيض المرتفع. غصاص: قد غصت بالماء
٢- اللواقح: التي لقحت من الريح، أي حملت الريح المندى ثم مجته. الدلح: الدانيه المثقلة الماء. سحم: سود، جمع سحماء.
٣- المكفهر: المتراكب المسود. توخى: قصد. ذو افتحاص: يقلب الأرض ويكشفها.
٤- الطبق:الغطاء. الدكاك: المستوى المجتمع. المخيل: الذي يرجى منه المطر.
٥- الحجرات: النواحي، البوص: البعد،بائص: بعيد.
٦- الأنواء:جمع نوء وهو النجم مال للغروب ومعه المطر. انكلّ: لمع خفيفًا.
٧- الواضحات: الأسنان البيض تبدو عند الضحك. الصفائح: الوجوه. القلاص: النوق الشابة.
٩- النثير: الكلام المنثور. الغياص: الغوص.
١٠- اللج: معظم الماء.
١١- باص: أسرع. الوبيص: البريق. المحاص: الرجوع.
١٢- تلاوص: نظر يسرة ويمنة كأنه يروم أمرًا. المداص: الماء الذي تذهب فيه السمك وتجئ. الملاوصات: مصدر لاوص مجموعًا.
١٣- بنات الماء: الحيتان.
١٤- تناعص: تحرك في اليد، ليفلت منها. ملاص: جمع مليص: الذي ينزلق من الكف.
١٦- السرد: الدرع من الحلق. الدلاص: اللين البراق.

والمنظر العام الذي ترسمه الأبيات من (١-٧) هو لمعان البرق في تلك السحابة الدانية المثقلة بالماء، التي يكشف ماؤها المتساقط الأرض لشدته. إنه يلمع كما تلمع النجوم في السماء، وكأنما يكشف في لمعانه عن نار متلألئة ذات بريق.

وفي الأبيات من (٨ – ١٦) يشيد الشاعر بمهارته الشعرية، وسبحه بحور الشعر وغوصه فيه، مثلما يغوص ذلك الحوت الذي يجيد السباحة في لجة البحر، كما يجيد الانفلات من الكف إذا قبضت عليه. وهي صورة طريفة لا نكاد نجد لها نظيرًا في الأدب العربي كله.

والذي يغنينا هنا هو بيان العلاقة بين أصوات الصفير Sibilants وبين المنظرين البارزين في القصيدة وما يكملهما من صور خلفية.

لقد تكررت أصوات الصفير (س، ز، س، ص) في تلك الأبيات الستة عشر ستًا وخمسين مرة (منها أربع وثلاثون مرة للصاد وحدها). وهي نسبة عالية بلا شك، حتى ليمكننا القول بأن أصوات الصفير – ولا سيما الصاد – هي (المفتاح الصوتي) إلى معايشة تلك الصور المتحركة المسموعة للبرق الذي يخترق السماء، والريح التي تلقح السحاب، والحوت الذي يغوص في لجة البحر. وهي حركة شديدة غالبًا، مما يبرر غلبة الصاد في حروف الروي وداخل الأبيات، وارتفاع معدله عن سائر أصوات الصفير الأخرى؛ فهو من الأصوات المفخمة.

وقد ساعدت الصاد في التعبير عن ذلك أصوات مفخمة أخرى، كالظاء والطاء والضاد (وتكررت في مجموعها سبع مرات)، كما ساعدتها في ذلك أيضًا القاف، وهي صوت شديد مجهور (وتكررت عشر مرات).

وينبغي الالتفات هنا إلى مسألة أخرى بالغة الأهمية، وهي أن أصوات الصفير لا تستمد قدرتها على المحاكاة من توزيعها في النص توزيعًا عددياً كميًا فحسب، فهي جميعًا تتميز بطول (مدة الاستغراق الزمني) للنطق بها، إذا قورنت بالصوامت العربية الأخرى.

فمدة الزاي من $\frac{\text{١٠٠ - ١٦٠}}{\text{١٠٠٠}}$ م / ث (= من الثانية)،

١٠٠ - ١٧٠

ومدة الصاد من ـــــــــ م / ث ،

١٠٠٠

١٠٠ - ١٧٠

ومدة السين من ـــــــــ م / ث ،

١٠٠٠

١٢٠ - ١٧٠

ومدة الشين من ـــــــــ م / ث ،

١٠٠٠

٦٠ - ١٠٠

بينما تتراوح مدة الصوامت الأخرى غالبًا من ـــــــــ م/ث[1].

١٠٠٠

وطول مدة الاستغراق الزمني للنطق بأصوات الصفير يؤدي - بالتالي - إلى إبراز قيمتها التصويتية، وقدرتها المميزة على محاكاة المسموعات.

وإذا تأملنا (المفتاح الصوتي) الجوهري للجو العام في هذه القصيدة، وهو الصاد، رأيناه وقد اختلف توزيعه: ارتفاعًا وانخفاضًا، مثله في ذلك مثل اللون الواحد إذا وزع على لوحة فنية بنسب متفاوتة. ففي وصف حركة الحوت السريعة المترددة في الماء (في البيتين١١، ١٢) أو انزلاقه عند محاولة القبض عليه (في البيت ١٥) يرتفع معدل تكرار الصاد، وتنتشر على هذا النحو الملحوظ.

والنمط الثالث من أنواع المحاكاة الثانوية، وهو ما يمكننا تسميته (بالمحاكاة التوزيعية)، حيث تتوزع عدة أصوات تنتمي إلى مجموعات صوتية مختلفة، محاكية الجو العام للنص، بما تتميز به من صفات صوتية مشتركة كالجهر أو الهمس، والشدة أو الرخاوة، وإن انفرد بعضا بصفات أخرى إضافية.

(1) سلمان العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة / ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١ (١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م) ص٥٧، ٧٥، ٧٦

ويمكننا - من خلال نصوص الشعر الجاهلي - أن نرى للمحاكاة التوزيعية صورتين أساسيتين:

الأولى: محاكاة الحدث (أو الفعل المحسوس).

والأخرى: محاكاة المعنى المجرد.

في (محاكاة الحدث): يسترعي انتباهنا - على وجه الخصوص - سبعة فونيمات هي: الجيم، والعين، والقاف، والكاف، والصاد، والضاد، والطاء. و توحي الأصوات الأربعة الأولى بشدة الحدث ذاته، أما الأصوات الثلاثة الباقية، فإن مهمتها هي تفخيم (الجرس) الذي يصاحب هذا الحدث.

ويتضح مما سبق أن كل مجموعة من هاتين المجموعتين تؤدي وظيفتها بناء على ما تتمتع به من صفات صوتية: فالأولى تتصف بالجهر والشدة، والأخرى تتصف بالإطباق (أو التفخيم).

ومن النماذج التي يعلو فيها معدل تكرار أفراد المجموعتين قول عنترة:

ومدجّجٍ كَرِه الكُماةُ نزالَه ... لامُمعنٌ هربًا ولا مُستسلم

جادت يداي له بعاجل طعنة ... بمثقّفٍ صَدْق الكعُوب، مُقَوَّم

برحيبة الفرعين يهدي جرسها ... بالليل معتسّ الذئاب الضرّم

فشككت بالرمح الأصم ثيابَه ... ليس الكريم على القنا بمحرّم

فتركته جَزَرَ السباع يُنشنهُ ... ما بين قلّة رأسه والمعصم

ومشكّ سابغةٍ هتكت فروجها ... بالسيف عن حامي الحقيقة معلم

ربذ يداه بالقداح إذا شتا ... هتَّاك غايات التُّجار ملوّم

لما رآني قد نزلت أريده ... أبدي نواجذه لغير تبسّم

فطعنتُه بالرمح ثم عَلوتُه ... بمُهنَّد صافي الحديدة مخْذَم[1]

فالعين تتكرر ١٢ مرة، والكاف ١١ مرة، والجيم ١٠ مرات، والقاف ١٠ مرات كذلك. أما أصوات الإطباق، فتتكرر في مجموعها ٨ مرات (الصاد = ٤، والضاد = ٢، والطاء = ٢). ومن ذلك يبدو أن الأصوات السبعة قد تكررت في الأبيات السابقة إحدى وخمسين مرة، أكثرها للأصوات الشديدة، باعتبارها الأصوات

(1) ديوانه ص١٦

الرئيسية المحاكية في هذا المقطع من قصيدة عنترة، وكأنها تنقل إلينا جعجعة القتال، وقلقلة النزال، وعواء النجدة.

والحق أن لصوت العين بوجه خاص أهمية بارزة في شعر عنترة. فالعين تكاد تحتل قمة الأصوات السبعة الشائعة عنده، بحيث يمكننا القول: إذا كان لكل شاعر صوت يميزه أو يتميز به بين شعراء عصره، فإن عنترة يتميز بغلبة العين على شعره.

أما الصورة الأخرى، فهي - كما أسلفنا - إيحاء بعض أصوات اللغة بمعان مجردة. ويسترعي الانتباه هنا إيحاء صوتي الميم والنون بالجلال والشجن. ومن الأمثلة على ذلك قول الأعشى في مدح قيس بن معد يكرب الكندي:

٢٩-تيّممـــت قيـــسا وكـــم دونـــه   مـــن الأرض مـــن مَهْمَـــهٍ ذي شَـــزَنْ
٣٠-ومـــن شـــانئ كاســـف وجهـــه   إذا مـــا انتـــسبتُ لـــه أنكـــرنْ
٣١-ومـــن آجـــن أولجتْـــهُ الجَنُـــو   بُ دمنـــــة أعطانـــــه، فانـــــدفنْ
٣٢-وجـــار أجـــاوره إذ شـــتو   تُ غــير أمــين ولا مــؤتمنْ
٣٣-ولكـــن ربي كفـــى غربتـــي   بحمـــد الإلـــه، فقـــد بلّغَـــنْ
٣٤-أخاثقـــة عاليًـــا كعبُـــه   جزيـــل العطـــاء كـــريم المِـــنَنْ
٣٥-كريمـــا شـــمائله مـــن بنـــي   معاويـــة الأكـــرمين الـــسُّنَنْ
٣٦-فـــإن يَتْبَعُـــوا أمـــرَه يرشُـــدُوا   وإن يـــسألوا مالَـــه لا يـــضِنّ
٣٧-وإن يُستـــضافوا إلى حُكمـــه   يُـــضافوا إلى هـــادن قـــد رَزَنْ
٣٨-ومـــا إن عـــلى قلبـــه غَمْـــرة   ومـــا إن بعظـــمٍ لـــه مـــن وَهَـــنْ(1)

فالنون والميم - بما فيهما من (غنة) - يشتركان في بعث جو من الهدوء والوقار والجلال يناسب موقف المديح، بل ربما أثارتا في النفس جوا من الشجن الخفيف كذلك، وإن حملت النون العبء الأكبر، وذلك أنها أكثر منها انتشارًا (ن = ٤٦ مرة، م = ٣٠ مرة) وأشد منها (غنة). وانظر إلى الجمع بين انتشار النون في حشو الأبيات

(1) ديوانه ق ٢ ص١٩، ذو شزن: غليظ. والشزن: الغلظ، الشانئ: المبغض. الكاسف الوجه: العابس المتغير. آجن: راكد. الجنوب: ريح الجنوب. الدمنة: البعر وآثار الدار.
الأعطان: منازل الإبل. وجار: أراد الذئب، فهو جاره في الشتاء في هذه الرحلة الطويلة. المنن: جمع منة، ،هي النعمة والعطاء. بنو معاوية رهط قيس بن يكرب. السنن: الوجوه والطبائع. استضاف به: استغاث. هادن: ثابت. رزن الرجل رزانة: وقر، فهو رزين. غمرة الشئ: شدته، وغمرات الموت: شدائده ومكارهه.

والتقفية بالنون الساكنة، التي يعلو معها الرنين، ويبرز، ويطول زمنه عما هو بالحشو، وكأنها تمثل في نهاية كل بيت (قمة الرنين) الذي يتردد فيه وغايته.

أما النوع الرابع من أنواع المحاكاة الثانوية، فهو المحاكاة بتكرير إحدى الحركات في صورة واضحة.

ويلاحظ أن الحركات - بعامة - تزود اللغة بنغمات منسابة Stromende-Klingeon وتعبير شعوري مفتوح Öffener Gefühlsausdruck[1].

ويلفت انتباهنا هنا دور الكسرة في شعر الخنساء، فقد لاحظت أن للكسرة في شعر الخنساء أهمية كبرى ودورًا رئيسًا في الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار والحسرة، بحيث يمكننا القول بأن الكسرة في شعر الخنساء هي (المعادل الصوتي) للحزن الذي تزدحم به بكائياتها في أخيها (صخر). ومن أمثلة ذلك قولها:

ألا يــاعين فــانهمري بغُــدْر ... وفيــضي فيــضةٌ مــن غــير نَــزْرِ
ولا تعِــدي عــزاءً بعــد صــخر ... فقــد غلــب العــزاء وعِيــلَ صــبري
لمُرزئــة كــأن الجــوف منهــا ... بُعيْــد النــوم يُــشْعِرُ حــرَّ جمــرٍ
عــلى صــخر وأي فتــى كــصخر ... لعــانٍ عائـــل غَلَـــقٍ بـــوترٍ
وللخَـــصم الألـــد إذا تعـــدّى ... ليأخـــذ حـــقَّ مقهـــور بقَـــسْرِ
وللأضـــياف إذ طرقـــوا هـــدوءًا ... وللمُكَّــل المُكِــلِّ وكُــلِّ سَــفْرِ[2]

ولعل كثرة قوافيها مكسورة حروف الروي من أفضل المؤشرات على هذه الأهمية؛ فقد بلغت قصائدها ومقطوعاتها مكسورة حروف الروى ٤٢ قصيدة ومقطوعة من مجموع قصائد ديوانها الست والتسعين، أي بنسبة ٤٠.٣% تقريبًا. وتطول كسرة الروى كما نعرف لمقتضيات الوزن. أضف إلى ذلك أن هذا الروى المكسور هو غالبًا صوت الراء (١٥ مرة من ٤٢ روى مكسور)، والراء الصوت المكرر الوحيد بين الفونيمات العربية.

وقد تلعب (الضمة) دور الصوت المحاكي، ومن ذلك قول زهير:

---

(1) Seidler, H., Allgemeine Stilistlk, s. 236

(2) ديوانها ص٤٥ والغدر، واحدها غدير: القطعة من الماء يغادرها السيل. العزاء: الصبر. عيل:غلب. المرزئة: المصيبة. يشعر: يلصق ويلزم. العاني: الأسير. العائل: الفقير. غلق بوتر: أي لا يستطيع أخذ ثأر له. هدوءًا: أي بعد ساعة من الليل. المكل: الثقيل لا خير فيه. المكلّ: الذي كلت ركابه.

وخلفهـا سـائق يحـدو إذا خـشِيت   منـه اللِّحـاق تمُـدّ الـصُّلب والعُنُقـا[1]

ويصف زهير في هذا البيت الناقة التي يسقي عليها والتي تجر السانية لري الأرض، وخلفها سائق يسوقها، وكلما خافت أن يلحقها مدت عنقها وصلبها واجتهدت في سيرها.

وقد استطاعت الضمات الخمس أن تصور حركة مد الناقة بعنقها إلى الأمام خشية السائق، كما نمد نحن شفاهنا إلى الأمام عند نطق تلك الضمات.

أوليست الضمة حركة أمامية؟!

ويعد الأعشى أمهر شعراء الجاهلية محاكاة بالضمة، لاسيما في رسم صورة المرأة ممتلئة الجسد. ومن ذلك قوله:

٨-رُعبُوبـة فُنُـق خُمـصانه رَدَحٌ   قـد أُشرِبَـتْ مثـل مـاء الـدُّر إشرابـا[2]

وقوله:

١٢-هركولـة فُنُـقٌ دُرْمٌ مرافقُهـا   كـأن أخمـصَها بالـشَّوك مُنتعِـلُ[3]

فازدحام الضمات في البيتين على هذا النحو، يحكي ضخامة تلك المرأة وازدحام أوراكها ومفاصلها باللحم.ونطق الضمات المتوالية بمطل الشفتين إلى الأمام مع استدارتهما وتكورهما يصور - بلا شك - بروز وركيها وتكورهما، مع دقة خصرها. إنها فتاة مترفة، هادئة النفس، ثقيلة الجسد، لا تخف على الأرض، بل تتكلف في ذلك عنتًا ومشقة. أوليست الضمة أصعب الحركات نطقًا كذلك؟!.

ثانياً : التقسيم والموسيقى الداخلية:

يعرف الشعر العربي هذه الموسيقى الخارجية المقيدة بتفعيلات البحر من ناحية، وبتكرار الروى تكرارًا منتظمًا من ناحية أخرى. وهو ما عنى به العروضيون عناية بالغة، وأسهبوا في شرح قيوده وضوابطه.

فضلاً عن ذلك نجد هذه الموسيقى الداخلية الحرة، التي تمايز بين قصيدتين من بحر واحد، بل تمايز بين أجزاء القصيدة الواحدة.

---

(1) ديوانه ق٤ ص٥٨

(2) ديوانه ق٧٩ ص٣٦١، والرعبوبة: ممتلئة الجسم. فنق: شابة ناعمة. خمصانة: خميصة البطن، ضامرته. ردح ورداح: ثقيلة الأوراك. أشرب اللون: أشبعه.

(3) ديوانه ق ٦ ص٥٥، هركولة: عظيمة الوركين. درم العظم إذا واراه اللحم حتى لم يبين له حجم. المرفق: عظم المفصل في الذراع. الأخمص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض.

وتتحقق هذه الموسيقى - كما يستنتج من مادة الشعر الجاهلي ذاتها - بوسائل مختلفة، هي:

١- اختيار كلمات ذات بنية صوتية مرتبطة بالمعنى.

٢- الميل إلى تكرار صوت أو أكثر في بيت أو أكثر للإيحاء بالمعنى وتصويره.

٣- تقسيم بعض أجزاء البيت أو مصراعيه على نحو معين.

والوسيلتان الأوليان ترتبطان بالدلالة ارتباطًا عضويًا جوهريًا، من حيث إن كلاً منهما تصور المعنى وتحاكيه؛ فعنصر المحاكاة هو الغالب فيهما، وإن ارتبطا في مرحلة تالية بالإيقاع. إن ارتباط كل منهما بالدلالة هو ارتباط المحاكاة، ارتباط الصورة بالأصل، وليس ارتباطًا بالدلالة بالشكل الذي نراه في الوسيلة الثالثة؛ فهي وسيلة إيقاعية تخلو من المحاكاة بنوعيها المعروفين، ولا ترتبط بالمعنى بهذا الشكل العضوي الفيزيقي، وإنما ترتبط به من حيث هي وسيلة لإيضاحه أو تأكيده أو إثارة انتباهنا إليه.

وإذا أردنا التمييز بين هذه الوسائل الثلاث تمييزًا حاسمًا وجيزًا قلنا: إن كلاً من الوسيلتين الأوليين عبارة عن وسيلة إيقاعية (محاكية) للمعنى أو الفكرة. أما الوسيلة الثالثة، فهي لا تهدف إلى المحاكاة، وإنما هي وسيلة إيقاعية (بلاغية) تثير اهتمامنا بالمعنى.

وإذا كانت الوسيلتان الأوليان تتحققان - أساسًا - على مستوى الكلمة، أو الأصوات المفردة، فإن الوسيلة الثالثة تتحقق على مستوى الكلمتين، أو الجزءين من الشطر، أو شطري البيت معًا.

إن الذي ينبغي توكيده عليه الآن هو أن الإيقاع في الشعر - مهما اختلفت أشكاله -إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني.

فالراجح أن الإيقاع عنصر أساسي في الشعر. ولا ينبغي أن ننظر إليه باعتباره عنصرًا قائمًا بذاته؛ فتلك نظرة غير صوتية، لأمر مادته هي الأصوات.

إن الشعر لا ينفصل عن الإيقاع، ولا ينبغي أن ننظر إلى الإيقاع منفصلاً عن الفكرة أو المعنى. في ضوء ذلك يمكننا فهم قول كير Kerr بأن الإيقاع عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة(1).

---

(1) The Appreciation of Poetry, p. 77

إن الإيقاع يثير استجابتنا للمعنى الذي يريد الشاعر توصيله، بل إنه يثير استجابتنا - كما يقول جاري Gurry - للصوت، والصورة، والانفعال، والفكرة. ولا يجب أن ننظر إليه على أنه حقيقة سيكولوجية محضة؛ لأنه عنصر إبداعي، شأنه في ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى(١).

ويشير بورتون Burton إلى دور الإيقاع في الشعر، فيقول:

"إن الإيقاع يساعد في إنتاج الانفعال القوي، والتأثير المتزايد، والمتانة، والمهابة، وخفة السمع، والسرعة، والاسترخاء، أو أي تأثير آخر يقصد إليه الشاعر. والعيار الذي ينبغي أن يعتمده الناقد عند دراسة إيقاع القصيدة هو بيان تأثير الإيقاع ودوره في نقل التأثير العاطفي الذي يود الشاعر خلقه"(٢).

إن تنوع الإيقاع مما يساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات، كما يعكس تنوعه التغيرات التي تطرأ على الفكرة، والصورة، والإحساس(٣).

وإذا كان التغير الإيقاعي يكشف عن التغير في العاطفة والفكرة، فإن القصيدة الجاهلية - في إطارها الموسيقي الخارجي - تنشد على موسيقى ثابتة رتيبة، تستمد ثباتها ورتابتها من الاطراد الصارم المنتظم لتفعيلات البحر من بداية النص حتى منتهاه، كأنها الوثن الذي كان يسجد له الغني مع الفقير، أو (الموديل) الجاهز الذي ينبغي أن يناسب البدين والنحيف، مهما نتج عن ذلك من مفارقات. وهذه المفارقات نجدها في القصيدة الجاهلية في اعتمادها على (التوحيد الموسيقي) بالرغم من تعدد الموضوعات، وتباين الأحاسيس، واختلاف الأفكار.

في ضوء ذلك، يحسن بنا أن ننظر إلى الوسائل السابقة باعتبارها تغييرًا إيقاعيًا كيفيًا وقتيًا، يلبي حاجة الشاعر - في بعض الحالات - إلى التعبير عن التغير الملح في الصورة، والفكرة، والانفعال.

وإذا عدنا مرة ثانية إلى الوسيلة الثالثة مما سبق، وجدنا لها أشكالاً مختلفة، وصفها علماء البلاغة القدماء، ووضعوا لكل شكل منها اسمًا خاصًا. ولكن الذي أود توكيده عليه هنا هو أن هذه الأشكال جميعًا ليست - في جوهرها - إلا وسيلة إيقاعية بلاغية، استعان بها الشعراء في إبداع المعنى، وإن تعددت وجوهها.

---

(1) المرجع السابق ص٧٩

(2) Burton, S., H., The Criticism of Poetry, p. 44

(3) The Appreciation of Poetry, p. 87

ومن أشكال هذا التقسيم ما يلي:

١- التشطير:

وهو توازن مصراعي البيت و تعادل أقسامهما، مع قيام كل منهما بنفسه، واستغنائه عن الآخر. ويبدو من مادة الشعر الجاهلي ذاتها أنه أقل أشكال التقسيم وقوعًا.

ومن أمثلة التشطير قول أوس بن حجر:

١٧-فتحـــدُرُكم عـــبسٌ إلينـــا وعـــامر وترفعنـــا بكـــر إلـــيكم وتغلـــب[١]

وإيقاع هذا النوع من التقسيم إنما ينتج التوازن الموسيقي المتولد عن المقابلة بين شطري البيت. ونظرًا لاتساع (مدى) هذا التوازن - إذا قورن بشكل آخر نتناوله بعد قليل هو الترصيع - فإنه أقل شيوعًا في الشعر العربي بعامة.

٢- الترصيع:

وهو ما يكون في حشو البيت من سجع. وقد عرفه قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) بقوله: "ومن نعوت الوزن الترصيع، وأن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[٢].

ومن أمثلة هذا النوع قول قيس بن الخطيم يصف محبوبته:

حـــوراءُ بيـــضاءُ يُستـــضاءُ بهـــا كأنهـــا خُـــوطُ بانـــةٍ قَـــصِفُ[٣]

وقول امرئ القيس:

٥٠-مكـــرٍ مفـــرٍ مقبـــلٍ مـــدبرٍ معًـــا كجلمـــود صـــخر حطـــه الـــسيل مـــن عـــل[٤]

ولانتهاء المقاطع المرصعة هنا بالراء أهمية خاصة؛ فالراء صوت مكرر، يمكنه محاكاة الحركة السريعة المتكررة من هذا الفرس، ولا سيما أن (النبر) يقع على المقطعين (كر) في الأولى و(فر) في الثانية.

ويأخذ الترصيع شكلاً آخر، فيكون سجعًا بين لفظين بالحرف نفسه، قال قدامة:

---

(1) ديوانه ق ٢ ص٨، وروى البيت منسوبًا إلى بشر بن أبي خازم الأسدي و هو في ديوانه:

ستحدركم عبس علينا وعامر وترفعنا بكـر إليكم وتغلب

(ديوان بشر، تحقيق عزةٍ حسن، دمشق ١٣٧٩ - ١٩٦٠، ق٢ ص٩).

(2) نقد الشعر لقدامة ص٨٠

(3) ديوانه (بتحقيق السامرائي ومطلوب) ق ٥ ص١٤

(4) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص٣٦

"وربما كان السجع ليس في لفظة، ولكن في لفظتين بالحرف نفسه"(١). وهو ما يمكننا تسميته (بالترصيع المزدوج). ومن أمثلته في الشعر الجاهلي قول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

المجـــد حُلّتـــه والجـــود علّتـــه   والـــصدق حوزتـــه إن قِرْنَـــه هابـــا
خطـاب محفلمـةٍ، فـراج مظلمـةٍ   إن هـــاب معـــضلةً ثنّـــى لهـــا بابـــا
حـــمّال ألويـــةٍ، قطـــاع أوديـــةٍ   شـــهّاد أنجيـــةٍ، للـــوتر طلاّبـــا
ســم العــداة، وفكــاك العنــاة إذا   لاقــى الــوغى، لم يكــن للمــوت هيّابــا(٢)

فاختيار الصيغ (فعل) - بسكون العين وقبلها الفاء مفتوحة أو مكسورة أو مضمومة - و(فعال) - بفتح الفاء وتضعيف العين - مع توزيعها في عبارات مقسمة مسجوعة، مما ينمي الإيقاع الداخلي لتلك الأبيات (وتأمل على نحو خاص هذا التقابل الصوتي العجيب بين الكسرات المنونة والفتحة المنونة في البيت الثاني).

ولعل الخنساء أكثر شعراء الجاهلية ميلاً إلى الترصيع المزدوج؛ فقد وقع في مواضع كثيرة من شعرها(٣). وهو يرتبط في نظري بظاهرة أخرى شاعت في شعرها؛ وهي (التكرار اللفظي)، أي تكرار الكلمة والجملة معًا(٤). فالترصيع نوع من التكرار كذلك وإن كان تكرار قوالب موسيقية متناسقة. وإذا كان (التكرار اللفظي) وترجيع الكلام من طبائع النساء وخصالهن المشهورة، فإن الترصيع أشد ارتباطًا بميلهن إلى (تنميق) الكلام وتنسيقه.

ويكاد شعر الخنساء ينحصر - كما نعرف - في بكاء أخيها (صخر). ويبدو لي أن (الخنساء) قد جعلت الترصيع وسيلة مهمة لتعديد محاسن فقيدها (صخر) وسجاياه، في جمل موسيقية قصيرة منتظمة.

أوليس (التعديد) من مبتكرات النساء كذلك؟!

ومن هذا النوع من الترصيع أيضًا قول امرئ القيس، يصف محبوبته:

---

(1) نقد الشعر ص٨٠

(2) ديوانها ص٨

(3) انظر مثلاً:ص٣٠، ٤٠، ٤٩، ٦٤، ٧٥، ٨١، ١١٧، ١٣٦، ١٣٧ من ديوانها.

(4) انظر أمثلة لذلك ص٧، ٥١، ٧٥ من ديوانها.

١٣-فَتُــور القيـــام، قطيـــع الكـــلا		م تفـــتر عـــن ذي غُـــروب خَـــصِرْ
١٤-كـــأن المُـــدامَ، وصـــوب الغَـــمَام		وريـــح الخُزامـــي، ونـــشر القطـــرْ
١٥-يُعِـــلُّ بـــه بـــردَ أنيابهـــا		إذا طـــرَّبَ الطـــائرُ المـــستحِرّ[١]

ويبدو على المستوى التركيبي إمكان وقوع الترصيع - أحيانًا - بين أجزاء الجملة الواحدة، كما في البيت الرابع عشر فيما سبق، وإن كان وقوعه بين الجمل أشيع. على أية حال، فإن هذا التقسيم يثير في نفوسنا الخفة والطرب والإعجاب، طرب امرئ القيس لمحبوبته وإعجابه بما جمعت من محاسن (وتأمل كثرة الحركات الطويلة التي تناسب بطء القيام، وهدوء الابتسام، وانتشار العطر، وطرب الطائر).

ومن الترصيع كذلك قول زهير:

٤-قامـت تـراءى بـذي ضـال لتحزننـي		ولا محالـة أن يـشتاق مـن عـشقا
٥- يجيـــد مغزلـــة أدمـــاء خاذلـــة		مـن الظبـاء تراعـي شـادنا خرقـا[٢]

ففي غمرة الوقوع في أسر الشوق والعشق، يشتد الإيقاع الداخلي في البيت الثاني من هذين البيتين، ويبرز بتلك السجعات التي تنتهي بالكسرة المنونة:

يجيد مغزلةٍ

أدماء خاذلةٍ

كأنها تعبر عن ارتداد الظبية إلى الأرض وتخاذلها وقيامها على ولدها. وإذا كان الترصيع يرتبط في جوهره بوقفة قصيرة بعد كل جزء من أجزائه، فإنه يمكننا أن نجعل منه كذلك تقسيم الجملة (أو البيت) إلى أجزاء متساوية تقريبًا والوقوف على كل جزء منها دون أن تكون مسجوعة. ومن أمثلة ذلك قول امرئ القيس:

٤٥-فقلـــت لـــه لمـــا تمطـــى بـــصلبه		وأردف إعجـــازًا ونـــاء بكلكـــل
٤٦-ألا أيهـــا الليـــل الطويـــل، ألا انجـــلي		بـــصبح، ومـــا الإصباح منـــك بأمثـــل[٣]

(1) ديوانه ق٢٩ ص١١١ فتور القيام: متراخية، لثقل أردافها. قطيع الكلام: قليلته لشدة حيائها. تفتر: تبتسم ولا تضحك ضحكًا شديدًا. الغروب: بياض في الأسنان. الخصر: البارد. المدام: الخمر. صوب الغمام: وقع السحاب. النشر: الرائحة. القطر: العود الذي يتبخر به، يعل: يسقى مرة بعد مرة. المستحر: المفرد بالسحر.
(2) ديوانه ق ٤ ص٥٦، الضال: السدر الصغار. مغزلة: ظبية ذات غزال. الأدماء: البيضاء. الخاذلة: التي خذلت القطيع وأقامت على ولدها. الشادن: الذي شدن، أي تحرك ولم يقو بعد. الخرق: الدهش.
(3) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص٣٦

ويبدو التقسيم واضحًا إذا كتبنا البيتين على النحو التالي:

فقلت له/

لما تمطى بصلبه/

وأردف أعجازًا/

وناء بكلكل:/

ألا أيها الليل الطويل/

ألا انجلى بصبح/

وما الإصباح منك بأمثل.

وامرؤ القيس من أكثر الشعراء الجاهليين ميلاً إلى هذا النوع من التقسيم غير المسجوع. ونلاحظ أن تقسيم الجملة أو البيت على هذا النحو يكثر غالبًا مع توالي الأحداث، كما في البيتين السابقين، أو مع تعدد الصفات، كما في قول امرئ القيس أيضًا:

لـه أيْطَـلا ظبـي، وسـاقا نعامـةٍ   وإرخـاء سَرْحـانٍ، وتقريـب تنفُـلِ

وربما اتخذ هذا التقسيم شكلاً آخر، يعتمد فيه على إنهاء الأجزاء بحركة ما، ثم مقابلتها جميعًا بحركة أخرى في الروى.

ومن ذلك قول عنترة:

شـبيه الليـل لـوني، غـير أني   بفعـلي مـن بيـاض الـصبح أسـنى

جـوادي نـسبتي، وأبي وأمـي   حـسامي والـسنان، إذا انتـسبنا[1]

ويسهل تقسيم البيتين على النحو التالي:

شبيه الليل لوني/

غير أني بفعلي/

من بياض الصبح أسنى/

جوادي نسبتي/

(1) ديوانه ص٣١

وأبي وأمي حسامي والسنان/
إذا انتسبنا.

ويبرز الإيقاع الداخلي في البيتين من التقابل الحاد بين الكسرة الطويلة التي ينتهي بها الجزءان الأولان، والضمة الطويلة التي ينتهي بها الجزء الأخير.

بناء على ما سبق، نرى أن تقسيم الجملة أو البيت إلى أجزاء أو جمل موسيقية على هذا النحو، بدلاً من الوصف أو التعبير عن الحدث بالجملة الطويلة المتصلة، يجعل الإيقاع الداخلي للبيت بطيئًا، مما يسمح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوقه ويستجلي معنى الخطاب.

وإذا كان للترصيع هذا الدور المهم في إبداع الدلالة، فإن المغالاة في الاستعانة به، تصيب الشعر بالتكلف، ويصبح وسيلة إيقاعية مجردة، تطغى على المعنى ذاته في الخطاب الشعري. وقد نبه (قدامة بن جعفر) إلى ذلك، وقال عن الترصيع:

"إنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع بحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضًا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود. فإن ذلك إذا كان، دل على تعمد، وأبان عن تكلف"[1].

٣- التصريع:

وتكثر هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية في مطلع القصيدة. وهي عبارة عن جعل مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها[2].

ونماذج التصريع وفيرة في الشعر الجاهلي، ومنها قول سلامة بن جندل:

هـاج المنـازل رحلـة المـشتاق   دمـــن وآيـــات لبِـــثْنَ بـــواقي[3]

وقول أوس بن حجر:

١-أيتهـا الـــنفس أجمـــلي جزعًـــا   إن الـــذي تحـــذرين قـــد وقعـــا[4]

وقد أكثر امرؤ القيس في شعره من هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية. ولم يقتصر التصريح عنده على مطلع القصيدة، وإنما تعداه إلى أبيات مختلفة فيها؛ ففي المعلقة نجد التصريع - فضلاً عن المطلع في قوله:

---

(1) نقد الشعر ص٨٣
(2) نقد الشعر ص ٨٦
(3) ديوانه ق ٢ ص١٣٤
(4) ديوانه ص٣٢

١٨-أفـاطم مهـلاً بعــض هــذا التــدلل وإن كنـت قـد أزمعـت صَرْمـي فـأجملي[١]

وقوله:

٢١-أغــــرك منــــي أن حبـــك قـــاتلي وأنــك مهــما تــأمري القلــب يفعــل[٢]

وقوله:

٤٦-ألا أيهــا الليــل الطويــل ألا انجــلي بــصبح، ومــا الإصــباح منــك بأمثــل[٣]

وقد لاحظ النقاد القدماء كثرة التصريع في شعره. وجعله قدامة أكثر من كان يستعمل التصريع على هذا النحو. قال:

"وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله من الشعر"[٤].

ويؤكد النظر إلى ديوان امرئ القيس ملحوظة قدامة السابقة؛ فقد وقع التصريع في المطلع في ٢٣ قصيدة من مجموع قصائد الديوان الأربع والثلاثين، أي أن قصائده مصرعة المطلع تبلغ حوالي ٦٧% من مجموع قصائد الديوان. أضف إلى ذلك أن الغالبية العظمى من قصائده غير المصرعة ليست إلا مقطوعات قصار، لا تكاد أبياتها تجاوز أصابع اليد الواحدة.

وأغلب الظن أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع في شعره عمدًا، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزنًا وتقفية. وهذا الإلحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى، فالراجح أن "الشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة غالبًا"[٥].

ونلاحظ كذلك أن هذه (الوثبة) تتميز غالبًا بالهدوء والاتـزان في مطلـع القـصيدة. وهو ما يعطي فرصة لوقوع التصريع في هـذا الموقـع. وإن صـح القـول بتميـز (الوثبـة الانفعالية الشعرية) بالهدوء والاتزان غالبًا في مطلع القصيدة، أمكننـا - في ضـوء ذلـك

(1) ديوانه ص٣٢

(2) ديوانه ص٣٢

(3) ديوانه ص٣٦

(4) نقد الشعر ص٨٦

(5) مصطفى سويف (دكتور):الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص٣٠٣

- تفسير ما نلاحظه من ارتفاع معدل تكرار الحركات الطويلة في ذلك المطلع نسبيًا عن معدله في سائر أبيات القصيدة، مما يميز المطلع غالبًا بالإيقاع البطئ. وهذا يشير إلى التناسب بين (الوثبة) و(الإيقاع) تناسبا طرديًا.

وكثرة الحركات الطويلة في المطلع يعني طول مدة الاستغراق الزمني للنطق بها؛ فالحركة الطويلة - أيًّا كان نوعها - أطول مدى

من أي صامت،فهي تستغرق من $\frac{٢٢٥ - ٣٥٠}{١٠٠٠}$ م/ث[١]،بينما تتراوح

مدة النطق بالصوامت $\frac{٦٠ - ١٧٠}{١٠٠٠}$ م/ث[٢] .

وبين يدي الآن شواهد كثيرة على ما لاحظته فيما سبق، منها مطلع قصيدة (الحطيئة) التي مدح فيها شماسًا ويذكر الزبرقان، وهو:

عفا مسحلان من سليمى فحامره   تمشَّى به ظلمانُه وجاذره[٣]

إذ يبلغ عد الحركات الطويلة في هذا المطلع تسع حركات، بينما يتراوح معدلها في بقية أبيات القصيدة من ٤-٦، وقلما جاوز ذلك بحركة أو حركتين.

أو هذا المطلع من قصيدة أخرى له:

لمن الديار كأنهن سُطُور   بلوى زَرُودَ سَفَى عليها المُورُ[٤]

حيث يصل عدد الحركات الطويلة إلى تسع حركات كذلك، بينما يتراوح عددها من ٤-٥ في سائر أبيات القصيدة، وقلما بلغ هذا العدد. ونلاحظ أن بحر القصيدة لا يؤثر في ارتفاع هذا العدد أو نقصانه؛ فالأولى من بحر الطويل والثانية من بحر الكامل. تبقى هذه الظاهرة خاضعة - إذا - لما لاحظناه، وهو تميز المطلع بارتفاع عدد الحركات الطويلة فيه.

---

(1) التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص١١٥

(2) المرجع السابق ص٥، ٥٩

(3) ديوانه ق ٢ ص١٩ مسحلان: اسم واد. حامر: اسم واد كذلك. ظلمانه: نعمانه. الجآذر: أولاد البقر.

(4) ديوانه ق٣ ص٢٦ اللوى: ما التوى من الرمل. زرود: اسم موضع. المور: التراب الدقيق.

وليس مصادفة هنا أن تجمع المطالع السابقة بين ارتفاع معدل الحركات الطويلة والتصريع في آن واحد. فلعل ذلك يرتبط بغلبة الجانب الموسيقي أو الإيقاعي التطريبي على الوثبة الشعرية الأولى.

وربما استطاع الإحصاء الذي أجريت على القصائد العشر الأولى من ديوان امرئ القيس - باعتبارها عينة من شعر من اشتهر بالتصريع - أن يجعل من تلك الملحوظة نتيجة جديرة بالاهتمام.

وأود الإشارة هنا إلى أنني قد اقتصرت في هذا الإحصاء - على طريقة أخذ العينات - على حساب مجموع الحركات الطويلة (=ح ح) في الأبيات الخمسة الأولى من كل قصيدة، ثم حساب المتوسط، ثم مقارنة المتوسط بعدد حركات المطلع على النحو التالي:

ق١ (المعلقة)	٥ ب	=	٣٨ ح ح
	المتوسط	=	٧ ح ح
	المطلع	=	٧ ح ح
ق٢	٥ ب	=	٣٦ ح ح
	المتوسط	=	٧ ح ح
	المطلع	=	٦ ح ح
ق٣	٥ ب	=	٣٥ ح ح
	المتوسط	=	٧ ح ح
	المطلع	=	٨ ح ح
ق٤	٥ ب	=	٣٢ ح ح
	المتوسط	=	٦ ح ح
	المطلع	=	٦ ح ح
ق٥	٥ ب	=	٣٨ ح ح
	المتوسط	=	٧ ح ح
	المطلع	=	٩ ح ح
ق٦	٥ ب	=	٣٨ ح ح

	المتوسط	=	٧ ح ح
	المطلع	=	٨ ح ح
ق٧	٥ ب	=	٣٨ ح ح
	المتوسط	=	٧ ح ح
	المطلع	=	١٠ ح ح
ق٨	٥ ب	=	٣٣ ح ح
	المتوسط	=	٦ ح ح
	المطلع	=	٨ ح ح
ق٩	٥ ب	=	٣٨ ح ح
	المتوسط	=	٧ ح ح
	المطلع	=	١٠ ح ح
ق١٠	٥ ب	=	٣٨ ح ح
	المتوسط	=	٧ ح ح
	المطلع	=	٩ ح ح

ومن الإحصاء السابق نستنتج ما يلي:

تقارب القصائد العشر التي أجرى عليها الإحصاء في مجموع ما اشتملت عليه أبياتها الخمسة الأولى - بعامة - من حركات، فمعدلات التكرار من ٣٢-٣٨ ح ح، بالرغم من تباين هذه القصائد في البحر الشعري.

١- يتميز المطلع بخاصة بارتفاع معدل تكرار ح ح. ويبدو ذلك من مقارنته بالمتوسط؛ فهو يفوق المتوسط في كثير من الحالات. فإذا كانت صورة المتوسط دائمًا هي التراوح بين ٦-٧ح ح، فإن المطلع يتراوح غالبًا بين ٨-١٠ح ح.

ولعل قياس المتوسط في المقدمة الطللية بالذات من أهم ما يدعم ما لاحظناه من البطء النسبي لإيقاع المطلع؛ فالمقدمة الطللية تتسم - بعامة - بهذا البطء النسبي إذا قورنت بإيقاع الأجزاء الأخرى من القصيدة. وذلك أن المقدمة الطللية ليست في جوهرها إلا وقفة متأملة مستغرقة في الماضي الذي ضاع، يحول معها استحضار

الذكريات، وتعديد المواضع، وتشخيص الأطلال. وليس التعلق بتلك الذكريات، والإلحاح على إحصاء المواضع، وإطالة البكاء عليها، إلا انعكاس لثورة الشاعر على حاضره وخوفه من المصير المجهول في آن معًا.

هذه الوقفة المتأملة بدأت في ثوبها اللغوي الإيقاعي الطبيعي، فكثرت الحركات الطويلة والمقاطع المفتوحة: طويلة أو قصيرة.

ويقودنا الحديث عن بطء الحركة الإيقاعية في المطلع، وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية، ووقع التصريع، يقودنا إلى ملحوظة أخرى مهمة. فإذا صح القول بأن القصيدة الواحدة تحتوي على عدد من المطالع الداخلية بقدر عدد المحاور الموضوعية التي تدور حولها، أمكننا – على أساس معيار تردد الحركات الطويلة وارتباطه بالحركات الإيقاعية – الكشف عن حقيقة خفية، هي أن المطلع الداخلي لا يفصل بين جزءين مختلفين من القصيدة عن طريق معناه فحسب، وإنما عن طريق اختلاف حركته الإيقاعية عن آخر بيت أو بيتين من الجزء السابق؛ كأنما ينبه الشاعر بهذا الاختلاف إلى نهاية جزء من القصيدة وبداية جزء جديد.

ولنأخذ – مثالاً على ذلك – معلقة امرئ القيس. فلو قارنا: بين الأبيات: ٩، ١٨، ٢٢، ٤٣، ٤٩، ٦٧ (والتي تمثل المطالع الداخلية على أساس تقسيم المعلقة إلى أجزاء موضوعية سبعة).

والأبيات: ٨، ١٧، ٢١، ٤٣، ٤٣، -، ٤٨، ٦٦ (وهي نهاية الأجزاء السبعة).

للاحظنا اختلافًا شبه متصل في الحركة الإيقاعية بين المجموعتين يسهل ملاحظته والتنبه إليه عندما يشتد التفاوت بينهما في عدد الحركات الطويلة، وما ينشأ عن ذلك من بطء الإيقاع أو سرعته، وصعود النغمة أو هبوطها. فلو قارنا بين خاتمة الجزء الرابع من المعلقة:

٤٣-ألا ربّ خَصْم فيك ألوى رددته	**نصيحٍ على تعذاله غير مُؤْتلِ**
٤٤-وليلٍ كموج البحر أرخى سُدُولَه	**عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي**

لواجهتنا تلك المقابلة الحادة بين بطء الإيقاع وصعود النغمة في البيت الأول، وسرعة الإيقاع وهبوط النغمة في البيت الثاني. والحق أن هذه المقابلة قد تقع بين أبيات الجزء الواحد كذلك، فلو قارنا بين قوله في مطلع الجزء السادس:

٤٩-وقد اغتدى والطيرُ في وُكُناتها	**بمنجردٍ قَيْدِ الأوابدِ هيْكَلِ**

وقوله في البيت التالي له مباشرة:

٥٠- مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقبـلٍ مُـدبرٍ معًـا كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ مـن عَـلِ

للاحظنا بطء النغمة في البيت الأول، في مقابل سرعة الإيقاع وهبوط النغمة في البيت الثاني. فالأول يحتوي على ست مقاطع صوتية طويلة، بينما لا يحتوي الثاني إلا على مقطعين اثنين فقط.

وترتبط هذه المقابلة الصوتية بما بين البيتين من مقابلة معنوية؛ فالأول حديث عن العدو بفرس ضخم، والثاني حديث عن سرعة ذلك الفرس وصلابته. بل إن تلك المقابلة لتبدو - أحيانًا - بين شطري البيت الواحد، على نحو ما نجد في البيت الثاني. فلو قارنا بين شطريه، للاحظنا أن الإيقاع في الشطر الأول (الذي يصف فيه سرعة الفرس) أسرع منه في الشطر الثاني (الذي يصف فيه صلابته). فالشطران يتساويان في عدد المقاطع القصيرة، ولكنهما يختلفان في المقاطع الطويلة؛ فهي في الشطر الأول مغلقة دائمًا، بينما يحتوي الشطر الثاني - إلى جانب المقاطع المغلقة فيه - على مقطعين مفتوحين. ومن هنا يبدو تأثير كل من الحركات الطويلة والكيف المقطعي - عند تشابه الكم - في حركة الإيقاع واختلاف لونه بين أبيات القصيدة الواحدة، بل بين شطري البيت الواحد أحيانًا.

على أية حال، فإن تلك محاولة لربط التصريع بالحالة النفسية للشاعر، فهو ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع في مقدمة قصيدته على وجه الخصوص. ووقوف النقاد والبلاغيين القدماء عند المطالع المستحسنة معروف مشهور. ومن الملحوظات المفيدة في هذا الشأن تلك الملحوظة الجيدة البسيطة لقدامة بن جعفر فيقوله: "وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (يعني التصريع) لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[١].

وهو تأكيد للدور الموسيقي للتصريع في تمييز بنية الشعر عن بنية النثر.

***

(1) نقد الشعر ص٩٠

الفصل الثاني

[دلالة الكلمة]

دلالة الكلمة

من المتطلبات الرئيسة لتقدير قيمة الشعر إدراك الكلمات والوعي بها Awareness of Words[1]. ويعتمد اكتشافنا لما يقصده الشاعر على استجابتنا للكلمات التي يستخدمها في المقام الأول، وهذه الاستجابة Response ينبغي أن تكون دقيقة ومحددة[٢]. والكلمة من أهم وسائل الشاعر في إبداع الدلالة، باعتبارها المثير المادي للمعاني.

وتتميز لغة الشعر - كما يقول ليفين S. Levin - بأنها لغة مفاجئة. وهي أكثر مفاجأة من لغة النثر. وهذا يعني أنها تحتوي على انحرافات Abweichungen - أكثر مما قد يقع في لغة النثر[٣].

إن للغة الشعر - كما أشار دوليتسل L. Dolezel - وظيفة خاصة؛ فهي بطبيعتها تقف ضد لغة الإخبار Mitteilungssprache، ويعني بالإخبار اللغات الوظيفية Funktionssprache، كلغة العلوم والتكنولوجيا والتجارة... الخ.

وإذا كانت اللغة الإخبارية بوظيفتها التوصيلية Kummunikative Funktion. تقوم على أساس الإفصاح عن المدلول، فإن لغة الشعر - بوظيفتها الشعرية - تعتمد على العلامة اللغوية ذاتها؛ على الدال.

إن طبيعة اللغة الإخبارية تبدو من خلال الميل العام إلى الأنماط المعيارية في التعبير، تلك التي لا تخل بالعلاقة العرفية بين اللغة والحقيقة المعبر عنها. وهذا الميل هو ما يعرف عند (مدرسة براغ) باسم الإنتاج الآلي أو اللاإرادي للوسائل اللغوية Automatisation der Sprachmittel. وعلى العكس من ذلك تتميز طبيعة اللغة الشعرية بقيامها على تحقيق التأثير والفعالية للوسائل اللغوية Aktualisation d. Sprachmittè وهذا يقتضي إفساد تلك الآلية عن طريق تغيير شكل القوالب اللغوية التقليدية[٤].

(1) The Appreciation of Poetry. p. 15

(2) المرجع السابق ص١٧

(3) Levin, S., R., Statistische und deleminierte Abweichungen in poetischer Sprache (ss. 33-47) in: Mathematik und Dichtung, hrsg. Von: H., Kreuzer, 4. Auflage, Munchen (1971) S. 33

(4) Dolezel, Lumbomir: Zur Statistischen Theorie der Dichtersprache (275-293), in: Mathematik und Dichtung. S. 278

وقد حاول الشاعر الجاهلي إفساد تلك الآلية اللغوية - في سعيه إلى إبداع الدلالة - والخروج على الاستخدام العرفي التقليدي: دلاليًا وسياقيًا، في استخدامه الخاص للكلمة، أعني الاستخدام الفني الشعري. وكانت وسائله اللغوية لتحقيق التأثير والفعالية، إما مباشرة صريحة كابتكار كلمات جديدة، أو استخدامها استخدامًا خاصًا عن طريق توظيف السياق، أو تحميلها دلالات رمزية، أو الميل إلى الكلمات ذات الطول الدال.

وإذا شئنا التعرف على الدور الذي لعبته الكلمة في إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، لوجب علينا معالجة الوسائل التالية:

١- الدلالة الرمزية للكلمة.

٢- الطول والدلالة.

٣- الدلالة والترادف السياقي.

٤- الدلالة والتقابل اللفظي.

٥- خصائص استعمال الكلمة استعمالاً شعريًا خاصًا، كالاختيار، والإيثار، والابتكار.

وغني عن البيان القول بأن تلك الوسائل تجتمع معًا على غاية أسلوبية واحدة، هي تحقيق التأثير والفعالية للدال، فليس هدفها الأساسي هو الإفصاح عن المدلول على نحو ما يكون في اللغة الإخبارية، وإنما هدفها إفساد الآلية اللغوية من أجل إبراز قيمة العلامة اللغوية في ذاتها؛ قيمة الدال، فهو أحد العناصر والمثيرات اللغوية التي تلقي عليه اللغة الشعرية بعبء الإسهام في أداء المعنى أداء فنيًا مؤثرًا أي بعبء الإسهام في إبداع المعنى.

أولاً: الدلالة الرمزية :

في الشعر الجاهلي طائفة من الألفاظ التي تخرج عن حوزة معانيها المعجمية العرفية، إلى دلالات رمزية، شبه اصطلاحية. وهذه الدلالات الرمزية خاصية لغوية كامنة في بعض الألفاظ دون الأخرى؛ فليست جميع ألفاظ اللغة قادرة على أن ترمز، أوليست صالحة لأن يرمز بها.

وتدلنا مادة الشعر الجاهلي على أن معظم الألفاظ ذات الدلالات الرمزية تتميز بميزة مشتركة هي كثرة الدوران والاستعمال. وذلك معناه أن بعض الألفاظ الأخرى

وإن كانت كثيرة الاستعمال والدوران، تخلو من خاصية الدلالة الرمزية. والدليل على ذلك أن الفعلين (شحط) و(شط) مثلاً من الألفاظ النمطية في الشعر الجاهلي، فكثيراً ما تحتوي القصيدة على أحدهما أو كليهما. وبالرغم من ذلك انحصرا في دائرة الدلالة المعجمية. والفعلان بمعنى (بعد). ومثال الأول قول عبيد بن الأبرص:

بـان الخلـيط الأولى شـاقوا إذا شـحطوا وفي الحـدوج مهـا أعناقهـا عـيط[١]

ومثال الثاني قول بشر بن أبي خازم:

٤-ومـا أشـجاكَ مـن أطـلال هنـدٍ وقـد شـطَّت لطِيتِّهـا نَواهـا[٢]

وجدير بالذكر هنا أن أكثر الألفاظ ذات الدلالة الرمزية في الشعر الجاهلي هي مما يطلق على موجودات مادية محسوسة، أو على ظواهر طبيعية. ومن ذلك (الحوض) في بيت زهير المشهور:

٥٤-ومـن لا يَـذُدْ عـن حَوضـه بـسلاحه يهدَّم، ومن لا يظلـم النـاسَ يُظلَـمِ[٣]

ولا يعني الشاعر عن هنا المعنى الحرفي للحوض الذي تشرب منه الإبل والماشية، وإنما يخرج بالكلمة إلى دلالة رمزية على كل ما يملكه الإنسان. ومن ذلك (الحبل) في مثل قول زهير أيضًا:

٢٥-هـلاً سِـألتِ بنـي الـصيداء كلَّهـمُ بـأيِّ حبـل جِـوارٍ كُنْـتُ أَمْتَـسِكُ[٤]

فالحبل هنا يرمز إلى العهد والميثاق.ومن المعروف أن (الحوض) و(الحبل) من أكثر الألفاظ البيئية دورانًا في الشعر الجاهلي. و(الريح) في قول عبيد بن الأبرص:

لَوْهُمْنم حُماتُـك بـالمَحمي حَمْـوكَ ولَـم تُـترك ليـوم أقـام النـاس في كَبَـدِ
كـما حميناك يـوم النَّعـفِ مـن شَـطَبٍ والفضل للقـوم مـن ريحٍ ومـن غَـدَدِ[٥]

فالريح ترمز هنا إلى القوة والنصرة.

ويذكرنا هذا الاستعمال بدلالة (الريح) في قوله تعالى: "**ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم**"[٦].

---

(1) ديوانه ص٩١ والحدوج: مراكب النساء، العيط: الطويلة الأعناق.
(2) ديوانه ق٤٦ ص٢٢٠
ما أشجاك: ما هيجك وأحزنك. طيتها: وجهتها التي ذهبت فيها. النوى: الدار، أو التحول من مكان إلى آخر.
(3) ديوانه ص٣١
(4) ديوانه ق ٥ ص٦٨
(5) ديوانه ص٥٦ والكبد: الشدة والضيق. النعف: ما انحدر من حزونة الجبل وارتفع من منحدر الوادي. ويوم النعف: أحد أيام حروب بني أسد. الريح: النصرة. شطب: جبل. الفضل للقوم: يعني الريح معهم والعدد لهم.
(6) سورة الأنفال: الآية ٤٦

و(شجيج الغراب) مما كان يرمز به العرب إلى معنى التشاؤم ووقوع ما يخشونه، ومنه قول الأعشى:

٢٧-إني أخـــاف الـــصَّرْم منـــــــها أو شـــجيجَ غُرابهــــا[1]

وتعد (الصفات اللونية) من الرموز الشائعة في الشعر الجاهلي، لاسيما اللون الأبيض الذي يكثر استعماله في معرض المدح، ومن ذلك قول زهير في مدح ابن سنان:

٢٤-أغــــرّ أبــــيض فيـــاض يفكُّـــكُ عن أيدي العُناة وعن أعناقها الرِّبقا[2]

فهو يرمز بالبياض إلى العفة والشرف.

ويبدو في بعض الحالات أن تحميل الكلمة بدلالة رمزية مما يرجع إلى الاستعمالات الشعرية الفردية.

ولعل من أطرف ذلك كلمة (الذباب) في قول أوس بن حجر:

٣-ولـيس بطـارق الجـارات منـى ذبـــاب لا يُنـــيم ولا ينـــام[3]

فهو يرمز بالذباب هنا إلى السوء والفاحشة.

ويستنتج ما سبق أن الشاعر غالبًا ما يرمز بالمادي المحسوس إلى معنوي مجرد.

ثانيًا: الطول والدلالة :

تحتشد القصيدة الجاهلية عادة بطائفة من الألفاظ التي تتألف من عدة أبنية مقطعية تصل في كثير من الحالات إلى أربعة مقاطع،منها مقطعان طويلان أو ثلاثة. وهذا التعدد يسم الكلمة في صورتها المادية والمنطوقة بالطول الملحوظ.وطول الكلمة يعد من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلي وأظهرها، بل من أهم العلامات التي تعرف بها تلك اللغة.

وليس الأمر مع مثل هذه الكلمات أمر طول أو حجم فحسب، وإلا لهان ذلك على القارئ أو الدارس المبتدئ، ولما رأينا التندر في الحديث بمثل هذه الكلمات، وإنما يضاف إلى الطول - وهو السمة العامة المشتركة - عدد من الخصائص الأخرى، التي تتحقق جميعها أو بعضها في هذه الكلمات، ومنها:

١- الغرابة والندرة. ٢- الثقل الصوتي.

---

(1) ديوانه ق٣٩ ص٢٥٣

(2) ديوانه ق٤ ص٦٠ العناة: جمع عان، وهو الأسير. والربق: جمع ربقة وهو الحبل الطويل، فيه حلق تجعل في رؤوس البهم لئلا ترضع أمهاتها. والمقصود به هنا الأغلال.

(3) ديوانه ق٤٦ ص١١٥

٣- عدم سهولة التعرف على الأصل.

ولا شك أن العلاقة كائنة دائمًا بين حجم الكلمة وطبيعة بنائها الداخلي، وبين البيئة وطبيعة العصر الذي استخدمت فيه، بدليل تخلص القصيدة العربية - بعد ذلك - شيئًا فشيئًا من الألفاظ الطويلة الثقيلة الغريبة، حتى وصلت إلى حالتها الراهنة، ولم يكن ذلك إلا لتغير إيقاع الحياة، وطبيعة البيئة، ومقتضيات التعبير.

وبالرغم من إدراك ما سبق، فإنني أرى - على مستوى الاستخدام اللغوي العملي - أن الشاعر الجاهلي قد استغل عناصر الطول والثقل والغرابة في هذه الألفاظ استغلالاً شعريًا فنيًا. أو بعبارة أخرى: كان الشاعر الجاهلي يعمد عمدًا إلى إطالة الكلمة بإضافة وحدات صوتية دخيلة على مادتها الأصلية، ليدفع بالكلمة إلى درجات أعلى من الإيحاء والدلالة. وقديمًا لاحظ النحاة أن زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى.

ولكي ندرك ذلك علينا أن نقارن بين دلالة (القدم) وإيحاء (القُدموس) في قول عبيد بن الأبرص:

ولنـــا دار وَرِثنـــا عزَّهـــا الـــــ ... أقدم القُدْمُوسَ عن عمٍّ وخـالٍ[1]

وفي الشعر الجاهلي فصيلة الكلمات الطويلة في البناء والدالة على معنى الطول أيضًا، وأشهر أفراد هذه الفصيلة صفات الفرس مثل (العِجْلِزَة) في قول امرئ القيس:

٤٢-وقـد اغتـدى والطـيرُ في وُكُناتهـا ... لغيــثٍ مــن الوسـميِّ رائـده خــال

٤٣-تحامـاه أطـرافُ الرمـاح تحاميًـا ... وجــاد عليــه كــلُّ أسـحم هطــال

بعجلـزة قـد أتـرز الجـري لحمهـا ... كُمَيْــتٍ كأنهـــا هـــراوةٌ مِنـــوالِ[2]

والتي يمكن ردها إلى الجذر ٧ع ج ز؛ أي ضخمة العجز، أو (السرحوب) في قول سلامة بن جندل:

٢٨-كنـا، إذا مـا أتانـا صـارخ فَـزع ... كـان الـصراخ لـه قـرع الظنابيـب

وشــدّ كُــورٍ، عــلى وجنــاء نَاجيــة ... وشــدّ لِبْــدٍ، عــلى جـرداء سرحــوب[3]

والسرحوب هي الفرس الطويلة، ويمكن ردها إلى الجـذر الثلاثي

---

(1) ديوانه ص١٢٢

(2) ديوانه ق٥ ص٥١ والوكنات: جمع وكنة وهي مأوى الطير في الجبال. الغيث هنا الكلأ والنبت. الوسـمى: أول مطـر الخريف. الرائد: الذي يطلب الكلأ. تحاماه: تمنع منه. الأسحم: الأسود. أترز: أيبس. الراوة: العصا.

(3) ديوانه ق١ ص١٢٥، ١٢٩ الصارخ: المستغيث. الظنابيب: جمع ظنبـوب: الـساق، وقيـل عظمـه. وقـرع الظنابيـب كناية عن العزم على الغوث.

√س ر ح، باعتبار الراء أصلاً أو √س ح ب، باعتبار الباء كذلك.

وقد يتمتع البناء بدلالة إيحائية على الغلظ، مثل (الجَلْعَد) في قول امرئ القيس:

٤١-إذا قلـت رَوِّحْنـا أَرَنَّ فُرانـقٌ على جَلْعَـدٍ واهِـي الأباجـل أبـترا[١]

والفرانق الأسد، وهو جَلْعَد أي غليظ قوي. والشعر يصف بنيانه، ولذلك ينبغي أن ترد هذه الكلمة إلى الجذر الثلاثي √ج ل د، من الجَلد، بفتح الجيم. وتذكرنا الكلمة السابقة بـ (الجلمود) التي تشترك معها في الإيحاء بالشدة والغلظ والضخامة. وقد وردت في بيت امرئ القيس المشهور في وصف الفرس:

٥٠-مكر مفر مقبل مـدبر معًا كجلمـود صـخر حطـه الـسيل مـن عَـلِ[٢]

وأغلب الظن أن هذه الكلمة قد نشأت عن أصل ثلاثي كذلك، ربما كان√ج م د من الجمود أو √ج ل د من الجلد.

وربما اختلط الأصلان أحدهما بالآخر، فنشأت هذه الصورة الجديدة.

ومن هذه الألفاظ التي قد يلتبس فيها الأصل (الجحفل)، وهي من فصيلة ألفاظ الحرب المشهورة، ونراها في مثل قول عبيد بن الأبرص:

لو هم خُماتـك بـالمحمي حموك ولم تـترك ليـوم أقـام النـاس في كَبَـدٍ[٣]

لأتـــوك بجمـــــــع لا كِفـــاء لـــه قوم هـم القـوم في الأنـأى وفي البُعَـدِ

بجحفـــل كبهـــيم الليـــل منتجـــع أرض العـــدو لهـام وافـر العـــدد

و(الجَحْفَل) - كما نعرف - هو الجيش. ولشيوع الكلمة في الشعر الجاهلي صارت تستخدم استخدام الاسم، ولكنها في الأصل صفة. ويمكن ردها إلى الجذر ٧ ح ف ل، فتدل الكلمة - آنذاك - على الجيش الحافل الوافر بالعدد. وربما ردت إلى ٧ ج ف ل من (الإجفال) أي الإسراع،وإن كان ردها إلى الجذر الأول أرجح؛ لارتباطها بوفرة العدد.

ويبدو إيحاء الكلمات الطويلة بالشدة من المقارنة بين الصفتين (عرم) - بكسر الراء - و(عرم) التي وردت في مثل قول أوس بن حجر، يصف قومه في الحرب:

---

(1) ديوانه ق٤ ص٦٨ روحنا:أرحنا من تعب السير. أرن: صاح. الفرانق: الأسد. الجلمد: الغليظ القوي. الإبجل: عرق في الرجل. الأبتر: المقطوع الذنب.
(2) ديوانه ق١ (المعلقة) ص٣٦
(3) ديوانه ص٥٦، ٥٧ الأنأى: الأبعد: البهيم: الأسود. وشبههم بالليل لأنه يغطي كل شئ. واللهام: الذي يلتهم كل شئ يذهب به. المنتجع: الطالب.

٢٨-تـرى الأرض منـا بالفـضاء مريـضة　　معـضلَة منـا بجمـع عرمـرم[1]

وتجتمع صفات الطول، والثقل، والبناء على التكرير، في كلمات أخرى توحي بالشدة والغلظ أيضًا مثل (العَرَكْرَك)، في قول الأعشى لابن أخيه (خثيم) يحرضه على القتال:

٥- وقافلات ذهبت أجوازًا

٦- يلقى على متونها البزازا

٧- ترى لنا عركركا جمازًا[2].

والعركرك هو الجمل القوي الغليظ. وترد الكلمة - فيما يبدو - إلى الجذر الثلاثي ع ر ك.

وقد يسهل رد بعض هذه الألفاظ إلى جذورها اعتمادًا على دلالتها المحددة، مثل (المتجرثم) في قول بشر بن أبي خازم، يصف ناقته بالسرعة:

٢٨-فـما فتئـت ترمـي بـرحلي أمامـه　　وأحلاسـه مـن مـؤخر ومقـدم

٢٩-إذا وضـعته بـالجيوب رأيتـه　　كشاة الكناس الأعفـر المتجـرثم[3]

و(شاة الكناس) هي الثور. وهو تجرثم في كناسه، أي يلزمه، ويستكن فيه من الحر والمطر ويمكننا - بذلك - رد الصفة إلى الجذر الثلاثي ٧ ج ث م، فمنه (الجثور) من غير راء.

ويلاحظ أن فونيم الراء من الفونيمات التي تضاف كثيرًا على بعض الألفاظ، مثل (شماريخ) في قول امرئ القيس:

٢٩-فلـما تنازعنـا الحـديث وأسـمحت　　هـصرت بغـصن ذي شـماريخ ميـال[4]

فالشماريخ هي الفروع الطوال. وينبغي أن ترد الكلمة إلى الجذر الثلاثي ش م خ، ومنه الشموخ.

---

(1) ديوانه ق٤٨ ص١٢١ والمعضلة:التي نشب ولدها في بطنها، أي: فقد نشبت هـذه الأرض بنـا،أي نـشبنا كـما ينـشب ولد هذه في بطنها، يريد من الكثرة.

(2) ديوانه ق٤٥ ص٢٦٩ قـافلات: أفـراس ضـامرات، وقفـل الفـرس: ضـمر. أجـواز: جمـع جـوز، وجـوز الـشئ وسـطه ومعظمه. البزاز أي البز (بفتح الباء) وهو السلاح. جماز: سريع.

(3) ديوانه ق٤٠ ص١٩٩ الأحلاس: جمع حلس، بكسر الحاء، وهو كساء يوضع على ظهر البعـير والدابـة تحـت الرجـل والقتب. ومؤخر الرحل: الخشبة التي يستند إليها الراكب من كور البعير. ومقدم الخشبة التي في مقدمة كور البعـير بمنزلة قربوس السرج. الجيوب: وجه الأرض. الشاة: يعني الثور الوحشي هنا. الأعفر: الذي تعلو بياضه حمـرة كلـون التراب.

(4) ديوانه ق٢ ص٤٨ أسمحت: سهلت بعد امتناعها. هصرت: جذبت. الشماريخ جمع شمروخ: عثكول النخلة.

وربما كانت الراء زائدة ك ذلك - مع غيرها -في صفة الناقة (عنتريس) في قول عبيد بن الأبرص:

عنـــتريس كأنهـــا ذو وشـــوم   أحرجتــه بــالجو إحــدى الليــالي[(١)]

و(العَنْتَريس) هي الناقة الغليظة. والكلمة ذات إيحاء قوي بهذا المعنى.وأغلب الظن أنها من الجذر الثلاثي√ع ن ت، ومنه (العنت).

وتبدو الراء زائدة على الياء كذلك من أجل الحصول على تلك (الدلالة الإيحائية) للكلمة الطويلة، في ألفاظ أخرى طويلة مثل (شَبْرَق) في قول امرئ القيس عن الكلاب التي أدركت الثور:

١٢-فأدركْنـهُ يأخـذْنَ بالنّـساق والنَّـسا   كـما شَـبْرَق الوالـدانُ ثـوبَ المُقـدَّسِ[(٢)]

وتضاف الراء - لإطالة الكلمة - كذلك في كلمات أخرى مثل (تخطرف) في قول المرقش الأكبر، يذكر وقعة بين بني تغلب والمجالد ابن الريان من بني مالك:

٦-فيـــاربّ شِـــلْوٍ تَخَطْرَفْنَــــهُ   كَــريمٍ لــدى مَزْحَــفٍ أومَكَــرّ[(٣)]

فأغلب الظن أن هذه الكلمة ترجع إلى الجذر√خ ط ف، وكأن (تخطرفنه) تعني (تخطَّفنه)، بتضعيف الطاء. وقد استبدل التضعيف بزيادة الراء.

وتشترك مع الراء في كثرة زيادتها على الأصل أصوات أخرى أهمها الميم والنون.

ولا ينبغي أن يفهم من ذلك عودة (الدلالة الإيحائية) التي تتمتع بها الكلمة الطويلة إلى أحد هذين الصوتين بخاصة، وإنما يرجع ذلك إلى (حجم الكلمة) وبنيتها الصوتية بوجه عام. ومن الكلمات الطويلة التي أضيفت إلى أصولها صوت الميم (الغطامط) و(الشماطيط). وقد وقعت الأولى في قول الخنساء تخاطب صخرًا:

يــشخون منــك غطامطــا   جاشــت بوابـــله الرواعــد[(٤)]

(والغطامط) هو كثير الماء من البحور.

ولذلك، فالراجح ردها إلى الجذر√غ ط ط، من (الغط)[(٥)].

---

(1) ديوانه ص١١٦ ذو الوشم: الثور، ولقبه بذي الوشوم، لما فيه من وشم بالسواد والبياض. أحرجته: ضيقت عليه.

(2) ديوانه ق١٢ ص٨٧ والنسا: عرق في الساق. شبرق: مزق. الولدان: الصبيان. المقدس: الذي يجئ بيت المقدس ليحج.

(3) المفضليات (مفضلية ٣٥) ص٣٦ والشلو: بقية الجسد. تخطرفنه: استلبته. المزحف والمكر: موضعا الزحف والكر في القتال.

(4) ديوانها ص٣٦ جاشت: علت وارتفعت. الوابل: المطر الشديد. الرواعد: السحب الراعدة. والكلام على الاستعارة.

(5) ومنه الفعل (تغطمط) في قول عبيد بن الأبرص، يصف الأسد:

إذا ما بدا ظلت له الأسـد عكفا   فهن حذار الموت مه ربــوض

ترى بين موقوص تغطمط في الردى   وذي رغبـة يرجـو الحيـاة نحيض

(ديوانه ص٩٠ العكف: جمع عاكف وهو المقيم على الشئ. ربوض: من ربض بالمكان، أي برك فيـه. الموقـوص: مـن وقص العنق: دقها. تغطمط: غرق. النحيض: الذي ذهب لنحمه).

أما الثانية، فقد وقعت في قول عبيد بن الأبرص:

واستجارت بنا الخيول عجالاً — مثقلات المتون والأصلاب

مُصغيات الخدود شُعث النَّواصي — في شماطيط غارة أسراب[١]

و(الشماطيط) الفرق. وترد إلى الجذر الثلاثي√ش ط ط، ومنه الفعل (شط) أي بعد وتفرق. ويبدو أن زيادة الميم فيما سبق هي (المعادل الصوتي) للتضعيف. ومن أمثلة الإطالة الدالة بالنون كلمة (جَأْنَب) في قول امرئ القيس، يصف محبوبته:

٤-عقيلة أتراب لها لا دميمة — ولا ذات خلق إن تأملت جأنب[٢]

و(الجأنب) الغليظ.وأصله (جأب) من الجذر√ج أ ب،وقد وردت الكلمة بالصورة الأخيرة في قول عبيد بن الأبرص، يصف الحمار الوحشي:

كأن قتودى فوق جأبٍ مُطَرَّدٍ — رأى عانةً تَهْوِي فَولَّى مُواشِكا[٣]

ويمكننا - مع الكلمات التي تكون اللام الأولى والثانية فيها من جنس واحد - أن نضع أيدينا بسهولة على جذورها التي نبتت منها. ومن ذلك (الرعبوب) في قول عبيد بن الأبرص، يصف الناقة:

إذا حركتها الساقُ قلت نعامة — وإن زُجِرت يومًا، فليس برعبوب[٤]

فهي من الجذر√ر ع ب، و(فعول) بناء يدل على الوصف بالشدة، فالرعبوب - إذا - هو الشديد الرعب. وأود أن أخلص الآن إلى تسجيل الملحوظات التالية:

أولاً: أن الكلمات الطويلة السابقة تتصف - بعامة - بالغرابة وندرة الاستعمال. وإن تفاوت - فيما بينها - في ذلك؛ فالكلمات (جلمود) و(جحفل) مثلاً أقل غرابة وأكثر استعمالاً من غيرها.

---

(1) ديوانه ص٤٣ مصغيات: مائلات. الشماطيط: الفرق، ويقال: جاء الخيل شماطيط أي فرقا.

(2) ديوانه ق٣ ص٥٣ العقيلة: الكريمة من النساء. الأتراب: جمع ترب،وتربك هو مساويك في عمرك. الدميمة: القصيرة: الجأنب: الغليظ القبيح.

(3) ديوانه ص١٠١ والقتود: جمع قتد، وهو خشب الرحل. الجأب: الحمار الغليظ. العانة: القطيع من حمر الوحش. تهوي: تسرع. مواشكا: مسرعًا في سيره. شبه ناقته في مضيها وسرعتها بحمار وحشي.

(4) ديوانه ص٣٩

ثانيًا: أن الطول في معظم هذه الألفاظ يرتبط ارتباطًا حميمًا بالموضوعات والمسميات التي تعبر عنها، فكثيرًا ما تدور حول صفات الحيوان كالناقة والفرس والأسد، وربما دارت حول جمود الصخر، أو حدة الانفعال، أو شدة الحدث.

ثالثًا: أن أهم الأصوات التي تدخل في الزيادة على البناء هي الراء والنون والميم. وربما وجد الشاعر الجاهلي فيها قدرة على إكساب الكلمة تلك الدلالة الإيحائية. فالراء صوت مكرر Trill، والميم والنون صوتان أنفيان فيهما (غنة) ولهما (رنين Resonance).

وربما لا يكون للخصائص الأكوستيكية لهذه الأصوات تأثير خاص في تفوقها على غيرها في الزيادة على الألفاظ، فالمدى الصوتي

٧٠ - ٩٠

للميم Duration يتراوح بين ــــــــــ م/ث (=ميلي في الثانية)

١٠٠٠

٨٠ - ١٠٠

ويتراوح مدى الراء والنون بين ــــــــ م/ ث[١].

١٠٠٠

وفي العربية - كما نعرف - كثير من الأصوات التي فوق مداها الصوتي مدى الأصوات الثلاثة السابقة جميعًا، على نحو ما نجد في

٨٠ – ١٤٠   ١٢٠ - ١٧٠

الاحتكاكيات،كالفاء (ــــــــ م/ث) والشين (ــــــــ م/ث)

١٠٠٠   ١٠٠٠

وغيرها[٢].

ونلاحظ هنا أن اللغات السامية جميعًا تظهر ميلاً عامًا إلى إدخال تلك الأصوات على أصول الأبنية للحصول على مشتقات رباعية وخماسية من جذور ثلاثية[٣].

رابعاً: إذا كانت بعض الألفاظ الطويلة السابقة مما كان متاحًا جاهزًا أمام الشاعر الجاهلي، فإن كثيرًا منها يعد مما قام بتفصيله بنفسه، وجعله من صميم النسيج اللغوي

---

(1) التشكيل الصوتي للعاني ص٥١، ٥٢، ٥٥

(2) انظر: التشكيل الصوتي ص٥٦، ٥٧

(3) Kurylowicz, Jerzy,Studies in Semitic Grammar and Metrics,p.26

الذي بدت به القصيدة الجاهلية، ونذكر مما سبق كلمات مثل: (العركوك) و(الجلعد) و(القدموس) و(العرمرم) وغيرها. إن تلك الألفاظ وأمثالها لا ينبغي - في نظري - أن نجعلها مما اعتادته لغة التخاطب اليومية، فهي ألفاظ شعرية اختص بها الشعراء، للحصول على تلك (الدلالة الشعرية الإيحائية).

خامسًا: يختلف الشعراء الجاهليون فيما بينهم في الميل إلى استخدام الكلمات الطويلة: قلة وكثرة. ولعل أكثرهم امرؤ القيس،وعبيد بن الأبرص،وأقلهم الخنساء والأعشى وعنترة. ويرتبط ذلك - في نظري - باختلاف طبيعة الموضوعات، والروح الشعرية، وطريقة التعبير بين كلا الفريقين. ففي شعر امرئ القيس وعبيد بن الأبرص، تكثر صفات الحيوان والأرض، ومعاني الشدة والعنف بعامة.

أما الخنساء فشعرها يستغرقه غرض واحد تقريبًا هو (الرثاء)، وما يداخله من وصف بالكرم و الشهامة ونبلا لخلق وسماحة النفس.

وينصرف الأعشى كثيراً إلى وصف الخمر ومجالس اللـهو والغناء.

وينفرد عنترة بمعجمه الرومانسي المرهف، الذي تملؤه أوصاف (عبلة) وأيامها الخوالي، وإن شاركتها في هذا المعجم أوصاف فرسه الشهير، وأحاديث الشاعر إليه.

وخلاصة القول، أن الألفاظ ذات الطول الدال من النوع السابق كانت وسيلة موظفة لغاية فنية أدائية، ولم تكن - كما قد نشعر بها الآن - أحجارًا ملقاة في طريق المتلقي، يتعثر فيها مرة بعد مرة.

ثالثًا: الدلالة والترادف السياقي:

يستخدم مصطلح (الترادف السياقي) في مقابل الترادف في اللغة بعامة. ويقصد به وقوع لفظتين بمعنى واحد أو متقاربين فيه في جملة واحدة أو بيت واحد، متجاورتين أو منفصلتين.

وتبدو (علاقة الترادفية) Synonymie بين المترادفات السياقية kontextuale synonymen داخل الجملة أو السياق الكبير Grosszusammenhang وهي عبارة عن ألفاظ ذات دلالة منطقية متفاوتة لا يشترط ارتباط اللفظ بالآخر ارتباطًا موضوعيًا، ولكن يستنتج هذا الارتباط في الجملة المفردة أو السياق الكبير، من خلال طبيعة الكلام. وهي ألفاظ تقبل التبادل الموقعي فيما بينها[1].

---

(1) Riesel, Elise,Stilistik der deutschen Sprache,Moskau,(1959)S. 61

فالكلمتان (زهرة و(وردة) ليستا - في ذاتهما - مترادفتين؛ لأن إحداهما تفضي إلى الأخرى، من حيث القرابة الموضوعية thematische Verwandschaft ولكن كلاً منهما يقبل - في السياق الكبير - أن يأخذ مكان الآخر،ويصبحان - بذلك - مترادفات سياقية[1].

ويمكننا باستقراء نماذج الترادف السياقي في الشعر الجاهلي تسجيل الملحوظات التالية:

أولاً: غلبة الترادف السياقي الجزئي Partial Synonymy على الترادف الكلي Total Synonmy[2]. وتهمنا هذه الملحوظة العامة في بيان ميل الشاعر الجاهلي أحيانًا إلى إبراز المضمون الانفعالي Emotive Import للكلمة الأولى وإعلائه بذكر مرادفها، الذي يشترك معها في المضمون العقلي العام Cognitive Import وانظر إلى ذلك في قول لبيد مثلاً:

عَلِهَـتْ تَـردّدُ في نِهـاء صَـعائدٍ   سـبعًا تُؤامًـا كـاملاً أيامُهـا[3]

فجمع بين (تؤام) و (كامل)، لإبراز المضمون الانفعالي للكلمة الأولى في هذا السياق، وهو الإلحاح والتأكيد على اكتمال الأيام سبعة.

ثانيًا: تلقى علاقة الترادف السياقي بين كلمتين الضوء على (حساسية) الشاعر الجاهلي بدلالات الألفاظ، وإيثار بعضها على البعض الآخر، ممثلاً في كثرة الاستعمال؛ فالجمع بين المترادفين المتجاورين (ينأى) و(يبعد) في قول طرفة مثلاً:

فـما لي أراني وابـن عمـي مالكًـا   متى أدنُ منه ينأى عني ويبعدُ[4]

يستدعي إلى الذهن ملحوظة مهمة، وهي أن الكلمة الأولى (ينأى) ومشتقاتها تكاد تفوق الكلمة الثانية في الاستعمال. وكأني بالشاعر الجاهلي يستشعر في (النأي) أسلوبية تفتقد إليها الكلمة المبتذلة (البعاد).

ثالثًا: يبدو الجمع بين المترادفين في القافية - أحيانًا - محض وسيلة لإنهاء البيت بقافيته المطلوبة. خذ مثالاً على ذلك قول المتنخل اليشكري:

---

(1) Riesel, Elise, Stilistik der deutschen Sprache, S. 61

(2) في بيان أنماط الترادف في اللغة أنظر مثلاً:
Ullmann, Stephen, The Principles of Semantics, pp. 108-109

(3) شرح المعلقات السبع للزوزني ص١٤٧

(4) المرجع السابق ص٨٦

٧٤-يـا هنـد مـن لمتـيم يـا هنـد للعـاني الأسـير[(١)]

وهو من قصيدته المشهورة ذات البيت الطريف:

١٩-وأحبهـــا وتحبنـــي ويحـب ناقتـها بعيـري

ومن ذلك أيضًا قول عمرو بن كلثوم في معلقته النونية المعروفة:

كأنا والسيوف مسللات ولدنا الناس طرًا أجمعينا[(٢)]

بل قد يبدو الترادف السياقي نوعًا من (الترادف الإطنابي) المحض، وذلك في حشو البيت، كقول أوس بن حجر:

١-عَـلَيَّ أليّـة عتقـت قـديمًا فلـيس لهـا وإن طُلبـت مـرامُ
٢-بـأن الغـدرَ، قـد علمـت مَعَـدٌّ عـليّ وجـارتي منـي حـرامُ[(٣)]

وبديهي أن مثل هذا النوع من الترادف لا يضيف للمعنى جديدًا، لاسيما إذا كان اللفظ الأول - كما في البيت السابق (عتقت) - يشتمل على معنى اللفظ الثاني (قديمًا) وزيادة. وربما استدعى أحد المترادفين المشتركين في جزء من المعنى الآخر في القافية، وكان سببًا في الإيماء إلى القافية ذاتها والإيحاء بها، ومن ذلك قول (لبيد)، يخاطب محبوبته (نوار):

بـل أنـت لا تـدرين كـم مـن ليلـةٍ طلـق لذيـذ لهوهـا ونـدِامُها
قـد بـتُّ سـامرها وغايـة تـاجرٍ وافيـتُ،إذ رفعـت وعـزّ مُـدامُها[(٤)]

وأغلب الظن أن (اللـهو) هي التي أوحت للشاعر في القافية بكلمة (ندام) بمعنى (المنادمة)، بل ربما امتد تأثيرها إلى الإيحاء بالقافية في البيت التالي.

رابعًا: الدلالة والتقابل اللفظي: والتقابل اللفظي هو ما يعرف في البلاغة العربية باسم (الطباق). وقد آثرت تسميته بالتقابل؛ لأنه من الوسائل اللغوية المتعددة التى تنبتها طبيعة الموقف الشعري في لحظات معينة، دون أن تكون تطعيمًا إضافيًا يقصد به التجميل الأدائي الشكلي. ويرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطًا حميمًا، من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء، وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث

(1) الأصمعيات (أصمعية ١٤) ص٦١
(2) شرح المعلقات ص١٥١، ١٥٢
(3) ديوانه ق٤٦ ص١١٥
(4) شرح المعلقات ص١٥١، ١٥٢

من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين. وانظر إلى امرئ القيس يصف فرسه:

ورُحنا يكـادُ الطـرفُ يقْـصُرُ دونَـه　　　متى ما تـرقَّ العـينُ فيـه تَـسفَّلِ[1]

تجد الفعلين المتقابلين (ترقّى) و(تسفّل) ينقلان حركة العين في النظر إلى صورة هذا الفرس، فمتى نظرت العين إلى أعالي خلقه اشتهت النظر إلى أسافله، لروعة صورته. وقد يرسم التقابل اللفظي الفعلي صورة الحركة المضطربة، كقول طرفة في وصف السفينة:

عَدُوليّـة أومـن سَـفين ابـن يـامنٍ　　　يجُـور بهـا المـلاحُ طـورًا ويَهتـدي[2]

وإذا كان الفعلان (يجور) و(يهتدي) يرسمان صورة شكلية سطحية لحركة السفينة، فإنهما يعبران - من وراء ذلك - عن معان مجردة، هي الإحساس بالخوف، والضياع، وجهل المصير. ويلاحظ المتأمل في الشعر الجاهلي أن الثنائيات اللفظية المتقابلة تكثر - بوجه خاص - في قصائد الرثاء، حيث تعكس حالة من الاضطراب النفسي، والتوتر، والانتقال المفاجئ من حال إلى حال.

ويحتد هذا الاضطراب باطراد تلك الثنائيات على نسق وموقع ثابتين. وانظر مثالاً على ذلك قول الخنساء:

ومـا عجُـول عـلى بـوٍّ تُطيـفُ بـه　　　لهـا حنينـان: إعـلان وإسرار
ترتـع مارتعـت، حتـى إذا ادَّكـرت　　　فإنمـا هـي إقبـال وإدبـار
لا تـسمن الـدهر في أرض، وإن رتعـت　　　فإنمـا هـي تحنـان وتـسجار
يومًـا بأوجـد منـي يـوم فـارقني　　　صـخر وللـدهر إحـلاء وإمـرار[3]

فاجتماع الأضداد في هذه الأبيات - بما ينتج عنه من تجادل وتواز دلالي - هو (الحامل اللفظي) للقلق النفسي الذي تعاني منه الخنساء، ووجدها على أخيها صخر. ولو تأملنا (موقعية) تلك الثنائيات المتقابلة، لرأينها منتظمة في أواخر الأبيات، وهي - بذلك - أظهر دلالة على التوالي المنتظم لنوبات الصراع والقلق النفسي؛ لانتهاء الكلام بها.

---

(1) شرح المعلقات ص٥٠
(2) المرجع السابق ص٦٢
(3) ديوانها ص٤٨، والعجول: الثكلى من النساء الواله التي فقدت ولدها، سميت بذلك لعجلتها في مجيئها وذهابها جزعًا. البو: أن ينحر ولد الناقة، فيؤخذ جلده ويحشى، ويدنى من أمه فترأمه. إقبال وإدبار: أي لا تنفك تقبل وتدبر كأنها خلقت منهما. يقال حنت الناقة: إذا طربت في أثر ولدها، فإذا مدت الحنين وطربته قيل قد سجرت تسجر سجرًا. بأوجد: بأشد وجدا، أي حزنًا. إحلاء وإمرار: أي أ، الدهر يأتي بالحلو المحبوب والمر المكروه.

ولتلك الثنائيات ترتيب منتظم كذلك، تبدو صورته من العلاقة التي تربط بين طرفي كل ثنائية؛ فهي - غالبًا - علاقة السالب بالموجب، سواء أكانت علاقة الخفي بالظاهر، كالإسرار بعد الإعلان. أم اللاحق بالسابق،كالإدبار بعد الإقبال. أم المكروه بالمرغوب، كالإمرار بعد الإحلاء.

ويبدو ارتباط الثنائيات المتقابلة بطبيعة التعبير الشعري حينتقابلها بنظائرها المباشرة، التي يمكن أن تفك إليها.ففي قول عمرو بن كلثوم:

فأمـا يـوم خـشيتنا علـيهم فتـصبح خيلنـا عـصبًا ثبينـا
وأمـا يـوم لا نخـشى علـيهم فـنمعن غـارة متلبِّينـا
برأس من بني جشم بن بكـر نـدق بـه الـسهولة والحُزُونـا[1]

يستبدل الشاعر التعبير النثري المباشر بالتعبير بالتقابل؛ فالرأس هو سيد القوم، وهم يدقون به السهولة والحزون، أي يهزمون به الضعاف والأشداء جميعًا. وذلك ما يمكن مقابلته بنحو قولنا: ندق به سائر قومه: الضعاف منهم والأشداء.

ويقودنا ما سبق إلى اعتبار التقابل اللفظي - في مثل هذه الحالات - وسيلة لغوية اختزالية، وليس العكس. لأنه يغني عن استعمال كلمات مثل: كل، جميع، سائر ونحوها، مع المضاف إليه والمعطوف عليه.

إن استحضار المسمى ومقابله من أهم الوسائل اللغوية الأسلوبية لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلاً صادقًا. وتعد هذه القيمة أهم قيم التقابل اللفظي على المستوى الدلالي. فإذا نظرنا - مثلاً - إلى معلقة (لبيد) وهي أشد نصوص الشعر الجاهلي اعتمادًا على الثنائيات المتقابلة، نعني النصوص الطويلة، لرأينا أن لهذه الثنائيات دورًا أساسيًا في تفريغ انفعالاته وأحاسيسه نحو الموجودات المادية الطللية التي هي بعض من محبوبته (نوار).

لقد وردت تلك الثنائيات في سبعة عشر موضعًا من المعلقة، وهي:

١- المحل × المقام، في مطلع المعلقة:

عَفَت الـديارُ محلُّها فمقامُها بمنـى، تأبّـد غولُهـا فرجامُهـا

(1) شرح المعلقات ص١١٧، ١٧٨ والعصب: جمع عصبة، وهي ما بين العشرة و الأربعين. الثبة: الجماعة، والجمع الثبات، والثبون في الرفع، والثبين في النصب والجر. خشيتنا عليهم: خوفنا على أبنائنا من الأعداء. الإمعان: الإسراع والمبالغة في الشئ. التلبب: لبس السلاح.

٢- الحلال × الحرام، في قوله:

دِمَـنٌ تجـرّم بعـد عهـد أنيـسها ... حِجَـجٌ خَلَـوْن: حلالُهـا وحرامُهـا

٣- الجود × الرهام، في قوله:

رُزِقَتْ مرابيـع النجـوم وصـابها ... ودق الرواعـد: جودهـا فرهامُهـا

٤- السارية × الغادية، في قوله:

مـن كـل سـارية وغـادٍ مـدجن ... وعـــشية متجـــاوبٍ إرزامُهـــا

٥- الظباء × النعام، في قوله:

فَعَـلا فـروع الأيهقـان وأطفلـت ... بـــالجهلتين: ظباؤهـــا ونَعامُهـــا

٦- النؤى × الثمام، في قوله:

عَرِبـت وكـان بهـا الجميـع فـأبكروا ... منهـــا وغـــودر نؤبهـــا وثُمامُهـــا

٧- الكِلَّة × القرام، في قوله:

مـن كـل محفـوف يُظـل عـصيَّه ... زوج عليـــــه كِلَّـــــة وقرامهـــــا

فالكلَّة الستر الذي يلقى فوق الهودج منعًا لأذى الشمس، والقرام الستر المرسل على جوانب الهودج.

٨- الأسباب × الرمام، في قوله:

بل ما تـذكّر مـن نـوار وقـد نـأت ... وتقطعـــت أســـبابُها ورمامُهـــا

فالأسباب هي الحبال القوية، والرمام الحبال الضعيفة، أي انقطع وصالها ولم يبق منه شئ.

٩- الواصل × الصرام، في قوله:

فـاقطع لبانـة مـن تعـرّض وصـلُه ... ولَـشَرٌّ واصـل خُلَّـة صرّامهـا

أي شر من وصل حبيبًا أو خلة من قطعها، يذم من كان وصله عرضة للانتقاض والانتكاث.

١٠- الصلب × السنام، في قوله:

بطلـــيح أســـفار تـــركن بقيـــةً ... منها فأحنق صُلبُها وسنامُها

أي ضمر ظهرها وسنامها. يعني ناقة أعيتها الأسفار، ولم تترك من لحمها وقوتها إلا بقية، فضمر منها الصلب والسنام جميعًا.

١١- الضرب × الكدام، في قوله:

أو مُلمـــعٌ وســـقت لأحقـــب لاحَـــهُ طـردُ الفحـول وضربُهـا وكـدامُها

فالضرب يقابله بالكدام، أي العض. أي أن هذه الناقة كالأتان التي حملت لمثل هذا الحمار الوحشي شديد الغيرة عليها، فهو يسوقها بالضرب تارة والعض تارة أخرى.

١٢- المصرع × القيام، في قوله عن الأتان والحمار:

فتوســـطا عـــرض الـــسراة وصـــدعا مـــسجورة متجـــاورًا قلاّمهـــا
محفوفـــة وســـط الـــيراع يظلهـــا منـــه مـــصَّرعُ غابـــة وقيامُهـــا

أي شقا عينا قد حفت بضروب النبات والقصب، ما صرع منه، وما لا يزال قائمًا على عوده.

١٣- الإرضاع × الفطام، في قوله عن البقرة الوحشية:

حتـــى إذا يئـــست وأســـحق خـــالق لم يبلـــه إرضـــاعُها وفطامهـــا

أي لم يبل صرعها إرضاع ولدها ولا فطامه، وإنما أبلاه فقدها إياه.

١٤- خلف × أمام، في قوله:

فغـدت كـلا الفـرجين تحـسب أنـه مـولى المخافـة خلفهـا وأمامـه

أي أن هذه البقرة الوحشية قد غدت وهي لا تعرف من خوفها إن كان الصائد خلفها أو أمامها، فهي تظن أن كل جهة من هاتين الجهتين قد صار موضعًا للصائد.

١٥- الوصّال × الجذّام، في قوله:

أو لم تكـــن تـــدري نـــوار بـــأنني وصّـال عقـد حبائـل جـذّامها

أي يصل مودة من يصله، ويقطع مودة من يقاطعه.

١٦- المقسم × الهضام، في قوله:

إنا إذا التقـت المجـامع لم يـزل منـا لـزاز عظيمـة جـشّامها
ومقسم يعطـي العـشيرة حقهـا ومُغّذْمِرٌ لحقوقها هَـضامها

أي أن سيدهم يوفر حقوق عشائره بالهضم من حقوق نفسه. وانظر إلى قيمة المقابلة في دقة التعبير عن المعنى وطرافته.

١٧- الكهل × الغلام، في قوله:

فبنــى لنــا بيتًــا رفيعًــا ســمكه   فــسما إليــه كهلهــا وغلامهــا

أي: اجتمع كهولهم وشبانهم في القدرة على السمو إلى المعالي والمكارم.

ومما سبق يمكننا ملاحظة ما يلي:

أولاً: أن الثنائيات المتقابلة تكررت في ١٧ موضعًا، أي في ١٧ بيتًا، من مجموع أبيات المعلقة، وهو ٨٦ بيتًا، أي بنسبة ٢٠% تقريبًا. وهي نسبة عالية تدل على أن الثنائيات المتقابلة كانت لبنة أساسية من لبنات التعبير اللغوي الفني في معلقة لبيد.

هذا فضلاً عن كثرة عطف الوحدات اللغوية المتخالفة دلاليًا، لاسيما في القافية سواء اختصت بالمواضع (ب ١) أم الموجودات المادية الأخرى (ب ١٦، ١٨، ١٩) أم الأحداث (ب ٢٦، ٣٠، ٣٧).

ثانيًا: أن لهذه الثنائيات قيمة موسيقية مهمة، من حيث تشابه أحد عضوي الثنائية مع الآخر في صيغته غالبًا، فيما يمكن أن نسميه (بالتناسق الصيغي)، ومن حيث تكرير الهاء الممدودة في معظم تلك الثنائيات، ومن حيث إثارتها - في أواخر الأبيات - لدافع التوقع عند المتلقي لما يمكن أن يشغل موقع القافية من ألفاظ.

ثالثًا: ربما كان لوقوع هذه الثنائيات غالبًا في موضع القافية تأثير أشد في إثارة المعاني والأفكار المتضادة في نفس المخاطب، مع وصوله إلى نهاية البيت.

رابعًا: ولا ينبغي أن ينظر إلى هذه الثنائيات سواء أوقعت في الحشو أم القافية باعتبارها أداة شكلية يتوسل بها الشاعر إلى اصطناع القافية؛ لأنها - كما قلت - لبنة أساسية في الصياغة اللغوية والنفسية للمعلقة، تلك الصياغة التي احتشدت بالمتقابلات والأضداد، والتي تعكس - بالتالي - التقابل السافر بين ما كان دارًا وما أصبح طللا، بين البحث عن الحب وفقداته، بين احتفاظه بالعهد ونسيان المحبوبة عهده، بين الأمل في اللقاء واليأس بعد الرحيل، بين حنو البقرة الوحشية على ولدها وفقدها إياه، بين غيرة الحمار على أتانه ومعاملته إياها بالضرب والكدم..الخ.

وخلاصة القول أن تلك المعلقة تحتشد بالقلق النفسي، سواء أكان إنسانيًا أم حيوانيًا. وليست وفرة حالات التقابل اللفظي فيها إلا مرآة ينعكس عليها هذا القلق.

خامسًا: الاستعمال الخاص:

ويعد استعمال الكلمة استعمالاً خاصاً بقدر درجة القصد فيه. وهو خاص بمقارنته بالاستعمال الإخباري العرفي أو العام. وإذا أردنا مقياسًا للحكم على خصوصية الاستعمال، فإنني أرى أنه لابد من توافر عنصر من العناصر الثلاثة التالية:

١- عنصر الاختيار. ٢- عنصر الإيثار. ٣- عنصر الابتكار.

والاختيار يعني اختيار كلمة معينة من كلمتين أو أكثر لإنتاج المعنى على نحو إبداعي. أما الإيثار فهو تفضيل صيغة على صيغة أخرى أو عدة صيغ للرغبة في المبالغة أو التوضيح أو التأكيد أو غير ذلك من القيم الأسلوبية الأخرى. ولا يخلو هذان العنصران من القصد أو الوعي. أما الابتكار، فيعني خلق اشتقاقات أو ألفاظ جديدة. وهو أوضح الصور التي نرى فيها ميل الشاعر إلى الخروج على الإنتاج الآلي للغة.

١- الاختيار:

ويرجع إلى (التوتر) الذي يدفع الشاعر إلى البحث عن الكلمة المناسبة للمعنى. ولا يعني هذا الفصل بين اللفظ والمعنى، فهما يتكاملان وينطلقان في آن واحد للتعبير عن عاطفة الشاعر. وتتيح لنا المادة التي بين أيدينا القول بأن الاختيار يقوم:

أ- إما على أساس أن الكلمة المختارة تفوق كلمات أخرى في أداء وظيفتها الدلالية.

ب- أو على أساس أن الكلمة المختار تتميز ببنية صوتية معينة، تمكنها من دقة التعبير عن المعنى، وتتيح لها فرصة تصوير المعنى ومحاكاته.

ومن الأمثلة على النوع الأول اختيار كلمة (انبتات) في مقابل (انقطاع) ونحوها في قول الحطيئة يصف محبوبته:

إذا ارتفقـت فـوق الفـراش تخالهـا تخاف انبتات الخصر ما لم تشددا[(١)]

فالفعل (انبت) يستعمل عادة لانقطاع (الحبل) ونحوه، وجعله الشاعر هنا للخصر، سس وكأن الخصر كالحبل في دقته ونحافته.

ومن الأمثلة على ذلك أيضًا قول الشماخ بن ضرار:

٥٤-فبـتُّ كـأنني سـافهت خمـرًا معتقـــة حُمّياهـــا تـــدور[(٢)]

(1) ديوانه ق٧ ص٤٥ والارتفاق: الاتكاء. تشدد تقوى.
(2) ديوانه ق٦ ص١٥٢

فاختار الفعل (سافه) في مقابل (أسرف)؛ لأن الأول يدل على معنى الثاني وزيادة، ففيه معنى الإسراف، فضلاً عن الدلالة على أنه يجاوز الحد في شرب الخمر حتى وصل فيه إلى درجة السف.

وقد يبدو الاختيار في صورة تغليب (ألفاظ أسلوبية) على (مقابلاتها المبتذلة). وتعكس هذه الصورة مدى وعي الشاعر بالألفاظ وحساسيته في التعامل معها من ناحية، كما تعكس اجتهاده في التقاط ما يتناسب منها مع تجربته الشعرية من ناحية أخرى.

ويبدو - من مادة الشعر الجاهلي ذاتها - أن الكلمة تكتسب صفتها الأسلوبية من مصادر ثلاثة:

١- ارتباط الكلمة المختارة بموجود مادي أو صورة مرئية تسهم في الإيحاء بالمعنى.

ومن أمثلة ذلك اختيار الصفة (أثيل) أو (مؤثل) للمجد، كقول امرئ القيس:

٥٣-لكـــنما أســـعى لمجـــد مؤثَّـــل   وقـد يـدرك المجـد المؤثَّـل أمثـالي[1]

فهي من (الأثل)، وهي شجرة صحراوية معروفة. وكأن (المجد المؤثل) يعني المجد القديم الأصيل الممتد. ومن ذلك اختيار الفعل (ثمر) الذي يرتبط بالثمرة والثمار، والإثمار، كقول الخنساء:

لـو كـان يُفـدَى لكـان الأهـل كلهـم   ومـا أثمِّـر مـن مـال وأوراق[2]

أي ما تكسبه وتكثره من مال وفضة.

وقول النابغة:

٤٢-مهـلا فـداء لـك الأقـوام كلهـم   ومـا أثمـر مـن مـال ومـن ولـد[3]

وقوله أيضًا:

١٢-فلـما رأى أن تثمّـر اللـــه مالَـه   وأثّـل موجـودًا وسـدّ مفـاقرَه

---

(1) ديوانه ق٢ ص٥٢

(2) ديوانها ص١٠٦ أوراق: واحدها ورق: الفضة

(3) ديوانه ق١ ص٢٦ والبيت من قصيدته الدالية المشهورة في الاعتذار إلى النعمان بن المنذر والتي مطعلها:

يـادار ميـة بالعليـاء فالسنـد   أقوت، وطال عليها سالف الأبد

وقوله: "مهلا فداء لك" أي تثبت في أمري ولا تعجل علي، يخاطب النعمان.

١٣-أكَبَّ على فأس يُحِدُّ غرابَها مذكرة من المعاول باترة[1]

أي كثره وأصلحه.

(ولاحظ في كل ما سبق إيثار استخدام الفعل مضعفًا على مقابله المهموز). ومن ذلك أيضًا اختيار الفعل (اغترق) في قول قيس بن الخطيم، يصف محبوبته:

٥- تغترقُ الطرفَ وهي لاهية كأنما شَفَّ وجهها نَزَفُ[2]

فاغترق الطرف (ولاحظ إيثار "افتعل" على غيره) يعني أن من ينظر إليها تستغرق بصره، وتشغله عن النظر إلى غيرها، مع أنها لاهية غير محتفلة.

٢- اختيار المرادف النادر، وهو مع ندرته ليس جافيًا أو حوشيًا؛ لارتباطه باشتقاقات معروفة من أصله، ومن ذلك اختيار الفعل (رمس) في قول الخنساء:

من ذا يقوم مقامه بعد ابن أمي إذ رُمِسْ[3]

فالفعل (رمس) من (الرمس) أي (القبر). وقد اختارته مقابلاً للفعل (دفن) المتداول، ونحوه. ومن ذلك أيضًا (المبادهة) في قول أوس بن حجر:

٣٤-رأتني مَعَدٌّ مُعْلِمًا، فتناذرت مُبادهتي أمشي براية مُعْلَمِ[4]

في مقابل الكلمة المألوفة (المفاجأة). وتناذرت مبادهتي، يعني جعلت مفاجأتي ومقارعتي في الحرب نذرًا بينها.

ومن تلك الألفاظ الأسلوبية اختيار الفعل (أبار) بمعنى (أهلك)، في قول امرئ القيس:

١- تالله لا يذهب شيخي باطلاً

٢- حتى أبير مالكًا وكاهلاً[5]

وقول النابغة في المدح:

٢٠-وربّ عليه الله أحسنَ صُنعه وكان له على البريّة ناصرًا

---

(1) ديوانه ق٢٨ ص١٥٥، ١٥٦ وأثل موجوداً: أي كثر إبله. والمفاقر: الفقر. يحد غرابها: يعني طرفها وحدها. والمذكرة، يقال: سيف مذكرة وذو ذكرة: قوية. والباترة: القاطعة.

(2) ديوانه (بتحقيق د/ ناصر الدين الأسد) ق٥ ص١٠٤، نزف: خروج الدم. كأنما شفَّ: أي هي رقيقة المحاسن، وكأن دمها ودم وجهها نزف.

(3) ديوانها ص٨٦

(4) ديوانه ق٤٨ ص١٢٢ والمُعلِم: الذي رفع علمًا في الحرب ليدل على مكانه. والمُعْلَم: المشهور الذي دل على مكانه في الحرب.

(5) ديوانه ق٢١ ص١٠٢

٢١-فألفيتـه يومًـا يُبـير عـدوَّه وبحـر عطـاء يـستخفّ المعـابرا(١)

ولا شك أن هذه الكلمات تستمد أسلوبيتها من بعدها عن الكلمات المألوفة المتبذلة ومفاجأتها، تميزها بشئ من (الغرابة المستحبة) للغة الشعر، أو لنقل: (الغرابة المريحة)، التي لا تصل بالكلمة إلى الجفاء والحوشية.

ويبدو أن مثل هذه الكلمات تتباين فيما بينها في درجة الغرابة، وإن كان تباينًا دقيقًا؛ فربما كانت (المبادهة) أقرب منالاً من الفعلين (رمس) و(أبار) لندرة استعمالهما، لاسيما الأولى حتى في صورتها الإسمية.

٣- نقل اللفظ من موضعه الذي يشغله في الاستعمال عادة إلى موضع جديد. وهو انعكاس لاجتهاد الشاعر في الخروج عن العرف اللغوي، وإقامة علاقات جديدة بين المنقول والمنقول إليه.

ونماذج هذه الصورة غير قليلة في الشعر الجاهلي.

ويبدو أنها تفوق الصورتين السابقتين في قيمتها الأسلوبية؛ لأنها ليست مجرد اختيار كلمة من بين كلمتين أو أكثر، أو اختيار كلمة ذات دلالة حسية شارحة للمعنى، وإنما هي تعكس درجة أعلى مما يمكن أن نسميه (الحساسية اللغوية) التي يتمتع بها الشاعر إزاء الألفاظ، وقد أحس بقيمة هذا النقل في الإيحاء بالمعنى.

ومن الأمثلة على ذلك (الطعنة النجلاء) في قول عدي بن رعلاء:

١-ربمـا ضربـة بـسيف صـقيل دون بـصري وطعنـة نجـلاء(٢)

فقد نقلت (نجلاء) صفة العين الواسعة إلى الطعنة.

و(الناس السابلة) في قول الخنساء، عن صخر:

والنـاس سابـلة إليـك فـصادر بغنـى ووارد(٣)

(والسابلة) توصف بها الإبل والغنم، إذا ذهبت على الطريق قاصدة نحوا بذاته، وتوحي في البيت بكثرة من يقصد صخرا من الناس: صادرًا وواردًا.

و(إرقال الرجال) في قول قيس بن الخطيم:

رجـال متـى يـدعوا إلى المـوت يُرقلـوا إليـه كإرقـام الجـمال المـصاعب(٤)

---

(1) ديوانه ق٧ ص٧١ ورب عليه: أتم وأصلح. المعابر: السفن التي عبر فيها.
(2) الأصمعيات (أصمعية ٥١) ص١٥٢
(3) ديوانها ص٣٦
(4) ديوانها (بتحقيق السامرائي ومطلوب) ق٤ ص٣٣ والمصعب الذي لم يمسه حبل ولم يذلل.

والإرقال للبعير، وهو أن ينفض رأسه ويرتفع عن الذميل. وقد نقله الشاعر إلى الرجال ليدل على انطلاقتهم إلى الموت دون حذر أو رهبة.

ولعل من أطرف الأمثلة على هذه الصورة كذلك (أكلأَ طرفه) في قول أوس بن حجر، يصف قوسًا أعدها للحرب.

١٩-يُطيف بها راع يُجشِّم نفسَه ليكلئ فيها طرفَه متأملا[١]

وأصل (الكلأ) الرعي والإقامة عليه زمنًا. وقد جعله الشاعر للعين بمعنى إطالة النظر والتأمل في تلك القوس التي يصفها.

ومن الأمثلة الطريفة أيضًا (قمرت اللحم) في قول عوف بن عطية التيمي:

٦-فإذا قمرتُ اللحمَ لم أنظر به نيئا كما هو ماؤه، شرقَ الغد[٢]

و(قمرتُ اللحمَ) يعني كسبته. وهو استعمال طريف للغاية لا تجد له مثالا في الشعر الجاهلي. ولعله من (قمرتُ الرجلَ) إذا غلبته في القمار. ومن الاستعمالات الفريدة في الشعر الجاهلي كذلك، قول الأعشى في محبوبته:

٤٤-بانت وقد أسارت في النفس حاجتها بعد ائتلاف وخير الود مانفعا[٣]

فالسؤرة هي البقية في الكأس. وقد صنع الأعشى بالفعل (أسأر) هذا الاستخدام الطريف الذي انتقل فيه الفعل إلى حقل الدلالة على المجرد. وأسأرت حاجتها، يعني رحلت عنه تاركة بعضًا من حاجات النفس باقية لا تنقضي.

أما النوع الرئيس الثاني من أنواع الاختيار وهو تميز الكلمة المختارة ببنية صوتية خاصة، فمن أمثلته قول عبيد بن الأبرص، يصف يوم القتال بين بني عامر وأسد:

١٩-ولقد تطاول بالنسار لعامر يوم تشيب له الرءوس عَصَبْصَبُ[٤]

(1) ديوانه ق٣٥ ص٨٦ الراعي: الحافظ بهذه القوس، يجعل طرفه كالئا يحفظ منها منظرًا. والكالئ: الحافظ.
(2) الأصمعيات (أصمعية ٦٠) ص١٧٠ لم أنظر به: لم أؤخره. شرق الغد: أي شمسه. أراد أنه يطعم اللحم غضا لا يؤخر إلى الغد.
(3) ديوانه ق١٣ ص١٠١
(4) ديوانه ق٣ ص٦ تطاول: طال اليوم. النسار: جبال صغيرة شبهت بتسور واقفه. عصبصب: شديد.

فلا شك أن بناء الصفة (عصبصب) صوتيًات على أساس التكرير يمكنها من الإيحاء بمعنى الشدة وتصويره على نحو أفضل من كلمات أخرى مثل (شديد) و(عصيب) ونحوهما.

ومن ذلك أيضًا قول الأعشى:

٢٦-فـإنّ الحـوادثَ ضَعْـضَعْنَني وإن الــذي تعَلمــينَ اســتُعيرا[١]

فلا شك أن مقابلة (ضعضع) بكلمة أخرى مثل (أنك) لتبين قدرة الأولى على تصوير هذا الضعف أو العجز الذي ألحقته به حوادث الدهر. وفي الثقل الصوتي ما يوحي بوطأة الأحداث وثقلها على نفسه وجسده. وإذا كررنا النطق بالفعل (ضعضع) ساكن الآخر عدة مرات لتجلى أمامنا ما يوحي به الفعل - على هذا النحو - من تهكم حزين وسخرية مرة.

ومن أمثلته أيضًا الجمع بين القاف (من أصوات القلقلة) والضاد (من الأصوات المفخمة) في الفعل (تقضقض) في قول النابغة:

وإن يَهْلَـكِ الـنعمانُ تُعْـرَ مطيُّـهُ ويُلقــى إلى جَنْــب الفنــاء قُطُوعُهــا
وتَنْحَطْ حصانٌ آخر الليـلِ نحطـةً تقــضقضُ منهــا أو تكــاد ضُــلُوعُها[٢]

فالتكرير يحاكي تكسر الضلوع في شدة.

ومن ذلك قول الشماخ بن ضرار في وصف الديار:

٢-عفـت غـير آثـار الأرجيـل تعـتري تقعْقَـعُ في الآبــاط منهــا وِفاضُــها[٣]

فالفعل (تتقعقع) يحاكي صوت الوفاض؛ فهو لا يفصح عن المعنى فحسب، بل يؤديه صوتًا وصورة. وقد استحسن أبو هلال العسكري هذا البيت، فقال:

"أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك، فتراه نصب عينيك. وذلك مثل قول الشماخ في نباله... (البيت). فهذا البيت يصور لك هرولة الرَّجّالة ووفاضها في آباطها تتقعقع"[٤].

(1) ديوانه ق١٢ ص٩٥
(2) ديوانه٨٥ وتعرى: يزال عنها الرحل، الفناء: ساحة الدار. القطوع: الواحد قطع، وهي كالطنفسة. تنحط: تزفر من الحزن. الحصان: المرأة العفيفة. آخر الليل: يعني وقت غارة العدو.
(3) ديوانه ق٩ ص٢١١ الأراجيل: جمع أرجال التي هي جمع راجل، ضد راكب. تعتري: تقصد. الوفاض: الجعبة. القعقعة: حكاية صوت السلاح والجلود اليابسة والحي ونحوها.
(4) الصناعتين (ط ١) الآتسانة (١٣٢٠هـ) ص٩٧

ومن أمثلتنا على ذلك أيضًا قول أبي ذؤيب الهذلي:

دَلَفْـتُ لــه تحــت الــوَغى بمُرشَّــةٍ مُسَحْسحَةٍ تعلُو ظهورَ الأنامـل[1]

وقوله في وصف الطعنة:

مسحسحة تنفي الحصى عن طريقها يُطـيّر أحـشاءَ الرعيـب انثرارُهـا[2]

فكلمة (مسحسحة) لا تصف شدة سيلان الدم بصورة مرئية فحسب، وإنما تحاكي صوته المسموع كذلك.

ويبرز صوت الشين في كلمات أخرى تبني على التكرير في مثل قوله عبيد بن الأبرص:

وقـد أتـرك القِـرْن الكمـيَّ بـصدره مُشَلْـشِلةٌ فـوق النطـاق تَفُـوحُ[3]

فالمشلشلة هي الطعنة تصب الدم وتنفح به.

وقد يختار الشاعر كلمات تتميز أصواتها بالتنافر، وهو تنافر مقصود؛ لأن المعنى يقتضيه.ومن الأمثلة على ذلك قول امرئ القيس:

٢٨-فلــما أجزنــا ســاحةَ الحــيّ وانتحــى بنـا بطـن خَبْـتٍ ذي حِقـاف عَقَنْقَـل

٢٩-هَــصَرْتُ بفَــودي رأسَــها، فتمايلــت عليَّ، هَشِيم الكَشْحِ، ريّـا المُخَلْخَـل[4]

فالعقنقل هو الرمل المعقد. وقد اختار له امرؤ القيس كلمة معقدة كذلك؛ لأنها تحتوي على صوت العين الحلقي مع تكرير القاف المقلقلة. وهو تعقيد فني مقصود؛ لأنه ينسجم مع تلك الرمال المتراكبة المتداخلة من ناحية، كما ينسجم مع (الجرس الصوتي) السائد في البيت من ناحية أخرى. وهو جرس غليظ، تفصح عنه أصوات الخاء والطاء والقاف.

ومثل ذلك تجده في وصف امرئ القيس شعر محبوبته في قوله:

٣٥-وفـرع يُغَـشِّي المـتنَ أسـود فـاحم أثيــثٍ كقِنْــو النخلــة المُتَعَثْكِــل[5]

(1) ديوان الهزليين (القسم الأول) ص٨٤

(2) المرجع السابق ص٣١ ومسحسحه: الطعنة تسيل دمًا. والدم ينفي الحصى من شدة وقعه. والانثرار: سعة الشخب وهو مخرج الدم، أي يخشى على نفس المرعوب إذا رآها، لأنها تشخب.

(3) ديوانه ص٤٨

(4) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص٣١

(5) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣٤ والفرع: الشعر التام. الأثيث: الكثيف. القنو: العذق، وهو كباسة النخلة. المتعثكل: المتداخل لكثرته.

ولا ريب أن الكلمة الأخيرة من هذا البيت تخالف الشرطين: الثاني والثالث من شروط الفصاحة عند ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) وهما:

١- أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيره، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة[١].

٢- أن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية[٢].

وبالرغم من ذلك، فإننا نرى هذه الكلمة تتميز بمحاكاة بنيتها الصوتية العامة لصورة ذلك الشعر المتداخل الكثيف الملقى على ظهر محبوبته. ولا ينبغي أن نترك هذه الكلمة قبل أن نتأمل حكاية بنيتها المقطعية لصورة ذلك الشعر حكاية دقيقة صادقة. فهذه البنية المقطعية تتميز بالتقابل بين المقاطع القصيرة المفتوحة:

(مُ – تَ .... كِ – لِ)

وبين المقطع الطويل المغلق:

(- عَثْ -)

وكأن المقطعين القصيرين الأولين يصوران بداية تدرج شعرها على رأسها وأعلى كتفها، بينما يصور المقطع الطويل واسترساله على كتفها. ويصور المقطعان الأخيران نهاية هذا التدرج وسكونه واستقراره. وتتميز (الثاء) الساكنة في (المتعثكل) – كما لاحظ دكتور محمد النويهي- بالتقاطها لنغم الثاءين اللتين تقدمتا في كلمة (أثيث)[٣].

ويقول امرؤ القيس في البيت التالي لما سبق مباشرة:

٣٦-غـــدائره مستـــشزرات إلى العـــلا تَـضِلّ المــداري في مُثَنــىً ومُرْسَــلِ[٤]

ومن البين أن (مستشزرات) في البيت السابق تخلو من الشرط الأول من شروط الفصاحة في اللفظة المفردة عند ابن سنان، وهو:

"أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج"[٥].

(1) سر الفصاحة ص٦٤
(2) سر الفصاحة ص٦٦
(3) الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه ص٤٥
(4) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣٤ والغدائر: جمع غديرة، وهي ذؤابة الشعر. مستشزرات: مرتفعات. المـداري: الأمـشاط. يصفها بكثرة الشعر والثقافة.
(5) سر الفصاحة ص٦٤

ويذكر يحي بن حمزة أنه قد "عيب على امرئ القيس قوله (غدائره مستشزرات إلى العلا)؛ لما في (مستشزرات) من التنافر المورث للثقل والبشاعة"[1].

ويقول الأستاذ دكتور محمد النويهي في تحليله الذكي لتلك الكلمة:

"لا شك أن في قوله (مستشزرات) تنافرًا بين الحروف، يجعل الكلمة ثقيلة في النطق.ولكن قليلاً من التفكير، يهدينا إلى أن هذا التنافر لازم لزومًا فنيًا مؤكدًا لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته، وترتفع إلى أعلى ويغيب باقي الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظل على انتظامه، وغير مفتول انطلق هنا وهناك"[2].

إن تلك الصورة التي رسمها امرؤ القيس لشعر محبوبته - كما يقول دكتور النويهي:

"صورة غنية رائعة حاشدة زاخرة مزدحمة، إذا أجدنا تصورها واستمعنا إلى (مستشزرات)، أدركنا كيف أنها تقتضي هذا التنافر، وبدأنا نستحيله ونتلذذ بتعثر لساننا في النطق به. هو حقًا تنافر، ولكن ما أوفى انسجامه مع الصورة المرسومة"[3].

على أن الذي ينبغي لنا أن نلاحظه هنا - إيضاحًا لما سبق وإكمالاً له - أن التنافر في تلك الكلمة ناشئ من اجتماع أصوات متقاربة المخرج هي: السين والشين والزاي. وقد أبدع امرؤ القيس في الجمع بين تلك الأصوات المتقاربة في كلمة واحدة.فهي تعرف باسم (أصوات الصفير). وكأن أمرؤ القيس يريد أن يوظف هذا الصفير في الدلالة على تطاير الشعر وارتفاعه في الهواء، فنسمع له صوتًا. (وتأمل معي قيمة الألف في (مستشزرات) في الدلالة على ارتفاع هذا الشعر إلى العلا).

٢- الإيثار:

وإذا كنا قد قصرنا عنصر الإيثار على المفاضلة بين الصيغ المحتملة لانتقاء أبلغها وأكثرها انسجامًا مع المعنى المقصود، فإنه يمكننا - من خلال المادة التي بين أيدينا - أن نميز له بين خمس صور رئيسية:

---

(1) الطراز ٢٤٤/٣
(2) الشعر الجاهلي ص٤٤، ٤٥
(3) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣٢

أولاً: إيثار التعبير باسم الفاعل على الفعل ونحوه، ومن ذلك قول امرئ القيس في معلقته:

٢٠-أغـرك منــي أن حبــك قــاتلي　　　وأنــك مهـما تـأمري القلـب يفعـل[١]

فلا شك أن اسم الفاعل أكثر حدة ومباشرة من الفعل في صيغتيه: المضارع والماضي. أضف إلى ذلك أن اسم الفاعل يفيد الإطلاق والاستمرار، بينما يتقيد الفعل بزمان. ونظير ذلك قول امرئ القيس أيضًا يصف فرسه في بيته المشهور:

٥٠-مكـر مفـر مقبـل مـدبر معًـا　　　كجلمـود صـخر حطـه الـسيل مـن عـل[٢]

فآثر (صيغ المبالغة): مكر - مفر، و(اسم الفاعل): مقبل - مدبر، على التعبير بالفعل في وصف حركة فرسه السريعة عند العدو. وذلك بأن صيغة المبالغة واسم الفاعل يصوران حركة غير محدودة بزمان، والفعل مقيد بزمانه. وكأن الشاعر يريد أن يجعل فرسه مخلوقًا خرافيًا خارجًا عن قيود الزمان، بل عن طبيعة الحركة؛ ففرسه لا يكر ثم يفر، أو يقبل ثم يدبر، على نحو ما تكون الحركة الطبيعية، ولكنك تجده يفعل كل ذلك معًا، وفي أي زمان.

ثانيًا: إيثار المصغر على غير المصغر، لاسيما فيما يندر فيه التصغير كالظرف. ومن ذل تصغير (تحت) في قول النابغة عن حبيبته (قطام):

فلـو كانـت غـداة البـين منـت　　　وقد رفعـوا الخـدور عـلى الخيـام
صـفحت بنظـرة فرأيـت منهـا　　　تحيــت الخــدر واضــعة القِــرام
ترائـب يسـتضئ الحَـلْيُ فيهـا　　　كجمــر النــار بُــذِّر في الظـلام[٣]

وتصغير (فوق) في قول امرئ القيس في وصف الفرس:

٦٦-وأنــت إذا اســتدبرته ســدّ فرجــه　　　بــضاف فُوَيْـقَ الأرض لــيس بــأعزل[٤]

وتصغير (دونه) في قول امرئ القيس:

٨-تلاعــب أولاد الوعــول رباعهــا　　　دُوَيْـنَ الـسماء في رءوس المجـادل[٥]

---

(1) المرجع السابق ص٤٥
(2) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣٦
(3) (بتحقيق أبي الفضل ديوانه إبراهيم) ق٢٤ ص١٣٠ الخدور: كل ما تخدرت فاستترت به، والخيام هنا: الهوادج. يقول: لوم منت على بالوداع غداة البين لنظرت إليها، ومنعت نفسي بها. والقرام: الستر الرقيق. الترائب: جمع تربية: وهي موضع القلادة من الصدر. يستضئ الحلي فيها: تزيده حسنًا وبهجة. بذر بالظلام: أي فرق في ظلام الليل واشتد ضوؤه وحسن.
(4) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣٩ والضافي: الذنب الطويل. الأعزل: الذي يميل ذنبه في جانب.
(5) ديوانه ق١٠ ص٨٣ الوعول: التيوس البرية وهي الذكور الظباء. الرباع: الفصلان المنتجة في الربيع. المجادل: جمع مجدل، والمراد به الجبال المرتفعة.

أو تصغير (بعد) في قول الأعشى:

١٣-وأخـو النـساء متـى يَـشَأْ يَـصْرِمْنَهُ ويكـنّ أعـداء بُعَيْـد وداد[1]

فالتصغير فيما سبق يعد وسيلة لغوية اختزالية مهمة، بمعنى أنها تغني عن الوصف بقريب أو قصير أو نحوهما. ففي (تحيت الخدر) دلالة على ستر الخدر لترائبها، فيصعب رؤيتها. ومع ذلك، فقد رأى منها الشاعر تلك الترائب التي يستضئ فيها الحلي كما تضئ النار في الظلام.

وفي (فويق الأرض) يكمن التعبير عن المعنى في أبلغ صورة وأبدعها؛ فالتصغير يدل على أن ذيل فرسه طويل، حتى يكاد يقترب من الأرض ويمسها، ولكنه - مع ذلك - لا يمسها.

وفي (بعيد وداد) يدل التصغير على قصر المدة التي يجود فيها النساء بودهنن!

ثالثًا: إيثار التضعيف، ويبدو في صورتين: الأولى: إيثار المضعف على غير المضعف، ومن ذلك إيثار (رَوَّى) - بتضعيف الواو - على (روى) في قول طرفة:

٦١-فذَرَبي أُروِّي هامتي في حياتها مخافَــة شَرْبٍ بالحيــاة مُــصَرَّد[2]

وإيثار (لَهَّى) - بالتضعيف- على (ألهى) في قول أوس بن حجر:

١١-كان الشبابُ يُلهِّينا ويُعجبنا فــما وهبنــا ولا بعنــا بأربــاح[3]

وإيثار (تحضّر) على (حضر) في قول الشماخ:

٦-ولستُ إذا الهموم تحضَّرتني بأخـــضع في الحـــوادث متـــسكين[4]

و(تشحَّط) على (شحط) في قول النابغة:

ويقذفْنَ بالأولاد في كل منزل تَـشَحَّطُ في أسـلائها كالوصــائل[5]

(والثانية) تضعيف ما شاع استخدامه مخففًا. ومن ذلك (صرّم) بتضعيف الراء - في قول كعب بن زهير:

ألا أسماء صرَّمت الحبالا فأصـبح غاديـا عـزم ارتحـالا[6]

وتضعيف (بذر) في قول النابغة في بيته الذي مر بنا:

---

(1) ديوانه ق١٦ ص١٢٩

(2) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣٥

(3) ديوانه ق١٨ ص٣٢٢

(4) ديوانه ق٥ ص١٤

(5) ديوانه ص٩٤ وتشحط: أصله تتشحط أي تـضطرب. والأسلاء: جمـع سـلى، وهـي الجلـدة التـي يكـون فيهـا لولـد. والوصائل: الثياب المخططة. يعني أن الأسلاء كانت موشحة بالدم.

(6) ديوانه.

ترائب يستضئ الحَلْي فيها كجمـــر النـــارُ بُـــذِّر في الظـــلام[1]

وتضعيف (ذَرّفَ) في قول الخنساء:

قـذى بعينـك أم بـالعين عُـوّار أم ذرَّفـت إذ خلـت مـن أهلهـا الـدارُ[2]

وتضعيف (عاث) في قول أبي ذؤيب، يصف صائد الحمار الوحشي:

فبـدا لـه أقـراب هـذا رائغًـا عَجِــلا، فعيَّــث في الكنانــة يُرجــعُ[3]

وتضعيف (يوقظ) في قول المرقش الأصغر:

٣-أمـن بنـت عجـلان الخيـالُ المطـرّحُ أَلَمّ، ورحـــلي ســـاقط متزحـــزحُ

٤-فلــما انتبهــتُ بالخيــال وراعنــي إذا هـــو رَحْـــلي والـــبلاد تَوَضَّـــحُ

٥-ولكنـــــه زَوْرٌ يُـــــيقِّظُ نائمًـــــا ويُحـدِثُ أشجانا بقلبـك تَجـرحُ[4]

والتضعيف يعبر عن القوة وشدة الحدث وتكريره. يقول ابن جني:

"جعلوا تكرير العين في المثال (يعني البناء) دليلاً على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر وقطّع وفتّح وغلّق، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ جليلة المعاني، فأقوى الألفاظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل"[5]. وينطبق ذلك على المعنى في الأفعال السابقة جميعًا. وذلك أنه – كما يقول فندريس – يعبر عن قيمة انفعالية واضحة جدًا[6].

رابعًا:إيثار (فاعَلَ) و(تفاعَلَ) - بفتح العين فيهما-على نظيريهما. ومن ذلك إيثار (ساقط) على (أسقط) في قول طرفة يصف ناقته.

١١-تُساقط المشيَ أفنانًا إذا غضبت إذا ألحّــت عــلى رُكبانهــا الخُــورُ[7]

فتلك الصيغة أبلغ في التعبير عن انهماك الناقة في مشيها، وجدها فيه، مع غضبها ورميها فنا من المشي بعد الآخر.

---

(1) ديوانه (ط بيروت) ص١١١

(2) ديوانها ص٤٧ والعوار: وجع في العين مثل الرمد. ذرفت: قطرت قطرًا متتابعًا لا يبلغ أن يكون سيلاً.

(3) ديوان الهذليين (القسم الأول) ص٩ له: للصائد. أقراب هذا: خواصر هذا الحمار. عيث: أمال يده إلى كنانته ليأخذ سهمًا. ومنه: عاث الذئب في الغنم: إذا مد يده وأهوى إليها، وهذا أصله (عاث في الأرض)، أي فسد.

(4) المفضليات (مفضلية ٥٥) ص٤٢ بنت عجلان: هي هند بنت عجلان جارية فاطمة بنت المنذر التي عشقها المرقش الأصغر. المطرح: الذي يطرح نفسه من مكان بعيد أي يلقيها. متزحزح: متباعد. إذا هو رحلي: يريد منه رأى الخيال في نومه، فلما انتبه لم يجد إلا رحله. توضح: تتوضح، أي تظهر، يريد أنها خالية. الزور: الزائر.

(5) الخصائص ١٥٥/٢

(6) اللغة: ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص ص٢٠١

(7) ديوانه ق٢١ ص٤١ أفنانًا: أنواعًا. الخُور: جمع خور: وهو المنخفض المطمئن من الأرض بين النشْزين.ألحت: تتابعت وكثرت.

ومنه إيثار (كادَمَ) على (كَدَمَ) في قول بشر بن أبي خازم، يشبّه ناقته بحمار الوحش:

٧-كـأن قُتُـودى عـلى أحقـبٍ يُريـــد نَحُوصًـــا تـــؤُم الـــسِّلاما

٨-شَـــتِيم، تربَّـــع في عانـــةٍ حِيـــال يُكـــادم فيهـــا كِـــداما[١]

ففي استخدام (كادم) ما يدل على شدة العض بوقوعه بين الطرفين، مع تكرر حدوثه مرة بعد مرة.

خامسًا: إيثار استخدام الصيغة المزيدة أحيانًا، اسمًا أو فعلاً. ومن أمثلة الفعل قول طرفة يفخر بأيام بكر على تغلب:

٩-أنـتم نخـل نُطيـف بـه فـــإذا مـــات جُـــزَّ نـــصطرمُه[٢]

إذ تعبر (اصطرم) - ذات الطاء المفخمة المبدلة من التاء - عن القطع الشديد. وهو ما لا يستطيع (صرم) المجرد التعبير عنه.

ومن الاسم (التشراب) في قوله كذلك:

٥١-ومـــازال تَـــشرابي الخمـــورَ ولـــذتي وبيعـــي وإنفـــاقي طريفـــي ومُتْلَـــدِي[٣]

فهي تدل على كثرة الشرب واتصاله والانغماس فيه.

و(التهيام) في قول أبي دؤاد الإيادي:

١-منـــع النـــومَ مـــاوىَ الـــتهمامُ وجـــديرٌ بـــالهمّ مـــن لا ينـــامُ[٤]

فالتهمام تدل على كثرة همومه.

ومن الصفة (وهنانة) بدلاً منم (واهنة) في قول الأعشى:

٢-ومـــا خِلـــتُ رأى الـــسوء علّـــق قلبـــه بوهنانـــة قـــد أوهنتهـــا ســـناتها[٥]

---

(1) ديوانه ق٣٩ ص١٨٧ القتود: جمع قتد وهو خشب الرحل. الأحقب: حمار الوحش الأبيض الحقوين. النحوص: الأتان ليس في بطنها ولد. السلام: اسم ماء. شبه ناقته بحمار الوحش الذي يريد أتانا ليلقحها، فهو يعدو خلفها. الشتيم: القطيع من حمر الوحش. الحيال: جمع حائل وهي الأتان التي لم تلقح. يكادم: من الكدم وهو العض. أي يكادم غيره من حمر الوحش ليدفعها عن عانته.

(2) ديوانه ص٢٥

(3) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣١

(4) الأصمعيات (أصمعية ٦٥) ص١٨٥ ماوى: أراد: ياماوية، فرخم. التهمام: الهم، وهو (تفعال) منه، بناء موضوع للتكثير.

(5) ديوانه ق١٠ ص٨٣ وهنانة: لينة رخوة فيها فتور عند القيام. سناتها: جمع سنة، وهي النوم. يقول: إنها كثيرة النوم وكذلك شأن المترفات.

فإن (وهنانة) ثقيلة البنية أقوى دلالة على ثقل تلك المرأة في بدنها وحركتها وفتورها عند القيام.

٣- الابتكار:

وهو من أهم سمات لغة الشعر، ومن أهم وسائل الشاعر لإبداع المعنى. ويساعد ابتكار الكلمات والصيغ على تجديد اللغة وكسر قوالبها المألوفة، ولذلك يطلق عليه اسم ظاهرة التجديد اللغوي Neologismus[١]. وتشتمل هذه الظاهرة على الكلمات الجديدة، والأبنية الجديدة. ولهذه الأبنية تأثير تعبيري ظاهر ينبع - كما يقول فلايشر وميشيل - من تأثير جدتها وحداثتها Neuheitseffekt[٢].

والتجديدات اللغوية في الشعر عبارة عن تجديدات فردية عرضية. وتجذب الكلمة الجديدة المتلقي باعتبارها صورة قوية وتداعيًا غير متوقع. إنها تؤثر في إحساسنا تأثيرًا أقوى من القوالب الشائعة المألوفة[٣].

بناء على ذلك، فإن التجديدات اللغوية الشعرية تعد تشكيلات جمالية جديدة يقصد إليها الشاعر قصدًا، وسماتها الأساسية هي - كما ذكر مكاروفسكي Mukarovsky عدم التوقع unexpectedness وعدم الإلف unusualness والتفرد uniqueness[٤].

إن البنية اللغوية المبتكرة ليست لبنة من بناء لغوي مجرد، وإنما هي وسيلة أساسية من وسائل إظهار البكارة في فكر الشاعر وإحساسه. وهي ترتبط بنفسية الشاعر في لحظة معينة ارتباطًا وثيقًا، وتعبر عن التطابق والتلازم بين المعنى وصورة اللفظ المعبر عنه. يقول كير Ker: "إن الصيغة في الشعر ليست بمعزل عن نفس الشاعر"[٥].

ويقول كذلك: "إن الشعر ليس عبارة عن نواة Kernel وقشرة Husk، ولكنه كل متكامل"[٦].

وإذا كنا لا نملك تراثًا شعريًا معروفًا قبل العصر الجاهلي، فإن وصف البنية بالجدة والابتكار، إنما يكون في إطار الثروة اللفظية للشعر الجاهلي ذاته. بمعنى أننا نعتد

---

(1) Fleischer,W., - Miche, G.,Stilistik der deutischen Gegenwartssprache, Leipzig (1977), S. 101

(2) المرجع السابق ص١٠٢

(3) Stilistik, S. 103

(4) Mukarovsky, Jan, Standard Language and Peotic Language, in: Lingusstics and literary Style (pp. 40-56)U.S.A (1970),pp. 53-54

(5) The Appreciation of Poetry, p. 90

(6) المرجع السابق ص٩٠

من تلك الأبنية بما عرف عند شاعر أو شاعرين جاهليين، مستخدمًا مرة أو غير مرة، أو بالأبنية التي يلاحظ ندرتها، بحيث لو كانت هي أصل الاشتقاق، لرأينا لها صدى أوسع، ودورانًا أشيع. وهنا يعد الشعر الجاهلي كله هو العيار Norm الذي نقيس عليه البنية المبتكرة.

بناء على ما سبق، يمكننا أن نرى أمثلة للابتكار في اشتقاق زهير من اسم (البغل) ضربًا جديدًا من ضروب السير، وهو (التبغيل) في قوله:

٧-هـل تُبلغنـيّ أدنى دارهـم قُلُـصٌ   يُزجـى أوائلَهـا التبغيـلُ والرَّبَـكُ[١]

واشتقاق قيس بن الخطيم من (النهر) فعلاً طريفًا هو (أنهر) في قوله:

٧-طعنتُ ابن عبد القيس طعنة ثـائر   لهـا نَفَـذٌ لـولا الـشعاع أضـاءها

٨-ملكـتُ بهـا كفـيّ، فـانهرتُ فتقَهـا   يُرى قائمًـا مـن خلفها مـا وراءهـا[٢]

ومع الإيحاء المنتشر للفظة الواحدة،تقدر على التشخيص والتجسيم كذلك، فأنهرت أي أجريت دمعها كالنهر.

واشتق الشماخ الفعل (حبل) من (الحبل) في قوله:

١٤-وكنـت إذا مـا شـعبتا الأمـر شـكتا   عزمـت ولم يحبِـل همـومي إباضُـها[٣]

والفعل (حبل) هنا قادر على استدعاء زميله (حزم) في استعمالات أخرى. وللمزج بين الحسي والمعنوي في قرينة واحدة (لم يحبل همومي) دوره في التجسيم كذلك.

واشتق زهير الفعل (استحر) من (السحر) في قوله، يصور رحيل الظعائن:

١١-بكـرن بُكـورًا واسـتحرن بـسُحرة   فهـنَّ لـوادي الـرَّس كاليـد للفـمِ[٤]

أي خرجن في السحر.

واشتق امرؤ القيس الفعل (سفن) من (السفينة) في قوله يصف ذئبًا:

٢٠-وجـاء خفيًـا يـسفُنُ الأرضَ بطنُـه   تـرى الـتّربَ منـه لاصـقًا كـل ملـصق[٥]

---

(1) ديوانه ق٥ ص٦٤ والقلص: جمع قلوص وهي الفتية من الإبل. الرتك: تقارب الخطو في سرعة.
(2) ديوانه ق١ ص٤٦ والشعاع: حمرة الدم. ملكت: شددت.
(3) ديوانه ق٩ ص٢١٤ والإباض: الحبل الذي يشد به رسغ البعير إلى عضده حتى ترتفع يده عن الأرض، يعني أنه كـان حين يشتد الخوف يقدم بعزيمة قوية لا يعوقها عائق.
(4) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٢٢ الرس: اسم واد. يقول: خرجن في السحر قاصدات لوادي الرس كاليد القاصدة للفم.
(5) ديوانه ق٣٠ ص١١٩

ويسفن الأرض يعني يمسحها ويقشرها فعل السفينة. وواضح مما سبق أن الكلمات الجديدة كانت عبارة عن مشتقات فعلية من أسماء. وهي ذات دلالة حسية، تمتعها بقيمة التجسيم، فضلاً عن قيمة تلك المشتقات ذاتها - باعتبار صفتها الفعلية - في استحضار الحدث أو الصورة.

من ناحية أخرى، ينبغي الإشارة هنا إلى أن لتوليد الفعل من الاسم قيمة كبرى في تحقيق ميزة (الاختزال اللغوي) الدال، الذي يطابق متطلبات لغة الشعر ويبدو الاختزال عند فك الفعل إلى وحداته الدلالية أو تعريفه، كقولنا:

سفن الأرض	في مقابل	مسحها وقشرها فعل السفينة
استحر	" "	خرج وقت السحر

.... وهكذا.

ولهذا التوليد قيمة أسلوبية أخرى خفية، هي أن الاستعمالات الفعلية المختزلة أشد بلاغة وأقوى (سبكًا) من الاستعمالات التي تفك إليها، وذلك ما نلاحظه - مثلاً - في:

حبل همومه في مقابل ربط همومه بالحبال!

على أية حال، فإن الذي يمكننا ملاحظته في المشتقات الجديدة السابقة ما يلي:

١- قد تكون قوة الملكة اللغوية عند الشاعر هي السبب المباشر في خلق بنية جديدة كما يبدو لنا في (التبغيل).

٢- وقد تكون المناسبة بين معاني الألفاظ في البيت الواحد هي العامل الأساسي في ذلك، كما يبدو في (حَبَل) مع فاعلها (الإباض).

٣- وقد يكون ظهور البنية الجديدة راجعًا إلى تأثير مادتها المألوفة في ذهن الشاعر على نحو ما يبدو لنا في (استحر) بتأثير (سُحرة).

٤- وقد يرجع خلق البنية الجديدة إلى الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر؛ فقيس بن الخطيم في بيته السابق يحرص على المبالغة في تصوير شدة سيلان الدم، وكذلك لجأ في التعبير عن تلك القوة والشدة إلى الفعل (أنهر).

ومهما اختلفت الأسباب والعوامل، فإن المنبع الذي تُردّ إليه جميعًا هو ما يمكن أن نسميه (بالحضور اللغوي) عند الشاعر، فهو الذي يمكنه من إنتاج اللفظ البكر للتعبير عن فكره ومعانيه.

***

الفصل الثالث

[دلالة التركيب]

دلالة التركيب

لا تبدو الكلمات المفردة في النص Single Words وحدات لغوية منعزلة؛ ولكنها تتصل فيما بينها، حيث يركب المرسل بعضها مع البعض الآخر، وفقًا لمضمون الرسالة، ويربط بينها في وحدة كبرى هي (القرينة) أو (التركيب).

ونحن لا ننظر هنا إلى (التركيب) باعتبار سماته النحوية البلاغية، وإنما ننظر إليه من زاوية أخرى، هي قيمته - في ذاته وعلى حاله - في إبداع الدلالة و(أسلبة) الرسالة.

ونود أن نعالج التركيب في الشعر الجاهلي من خلال صوره الأربع الرئيسة، وهي:

١- القوالب اللفظية ٢- المصاحبات اللفظية.

٣- التعبيرات اللغوية ٤- المزاوجات اللفظية.

وأشير - بادئ ذي بدء - إلى أن الدراسات اللغوية العربية تفتقر إلى عمل استقرائي إحصائي تاريخي مطول بكل صورة من الصور السابقة. ولا تنوي الدراسة التي بين أيدينا الاضطلاع بهذه المهمة؛ لخروجها عن خطتها، وإنما نجتهد في تسجيل (فرعيات) كل صورة، وتصنيفها، وتحليلها، وبيان قيمتها الأسلوبية، آملين أن نرى هذه الدراسة التاريخية الفنية المطولة في المستقبل القريب.

أولاً: القوالب اللفظية :

وهي تراكيب لغوية عرفية، تجري على ألسنة أبناء اللغة؛ للتعبير عن فكرة أو معنى ما، دون تغيير جوهري في عناصرها وأبنيتها اللغوية. فهي، لذلك، أشبه بما تعرفه كل لغة عادة من كليشيهات ثابتة، يحافظ على مفرداتها وتركيبها النحوي، وتنتقل من متكلم إلى آخر انتقالاً آليًا محضًا. وقد يتجاوز بعضها العصر الذي استخدمت فيه إلى عصر آخر، ويبقى البعض الآخر متوقفًا عن الاستخدام، لعوامل اجتماعية وبيئية وحضارية ومختلفة، ويبقى مشيرًا إلى سمات لغة تنتمي إلى عصر بعينه.

وتختلف القوالب اللفظية - بالمفهوم البسيط السابق - عن القوالب النحوية مثل: أما وقد، وليس فقط... ولكن أيضًا... الخ، من حيث إن هذه القوالب الأخيرة ذات وظيفة تركيبية محضة، ولا تتعلق بمسألة المعنى.

ومن أمثلة (الكليشيهات) الشائعة في الشعر الجاهلي (تبصَّر خليلي) في مثل قول النابغة:

٧-تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن تحمّلن بالعلياء من فوق جُرْثُمِ(١)

وقد يتغير تغيراً طفيفًا باستبدال (تبصّر) بمرادفه (تأمل) في مثل قول عبيد بن الأبرص:

تأمل خليلي هل ترى من ظعائن يمانيـة قـد تغتـدي وتـروح(٢)

وتقابلنا هذه العبارة كثيراً في الشعر الجاهلي، وهي ذات وظيفتين دلاليتين في آن واحد: وظيفتها في ذاتها، من حيث دلالاتها على تشوق المسافر إلى ظعائن المحبوبة، ووظيفتها الرابطة،من حيث كونها همزة وصل بين المقدمة الطللية الخالصة ومقطوعة وصف الرحيل وعاطفة الحب. ولما كانت القصيدة الجاهلية تبني على هذا النظام المعماري الفني النمطي، كانت هذه العبارة من أشهر العبارات النمطية فيها وأشيعها كذلك. ومن أمثلة هذه القوالب أيضًا عبارة (سل الهم) في مثل قول أوس ابن حجر:

٦-فدعها، وسلِّ الهمَّ عنك بجسرة عليها من الحول الذي قد مضى كتر

وهذه العبارة لا يتغير موقعها كذلك في أية قصيدة يخرج فيها الشاعر من تصوير عاطفة الحب والمحبوبة المرتحلة إلى وصف رفيقة سفره: الناقة. ولذلك، فهي قاسم مشترك بين جميع شعراء الجاهلية، باستثناء قلة قليلة ممن دارت أشعارهم حول وصف الفرس والحرب مثل عنترة، أو حول غرض الرثاء كالخنساء. أما الشعراء الآخرون فإن تلك الكليشيهات تلعب في أشعارهم دور (اللازمة اللغوية)، ولكنها لازمة موظفة في (معمار القصيدة) من حيث كونها عبارة مخرج من غرض إلى آخر، وموظفة دلاليًا كذلك، من حيث هي وحدة كبرى ذات معنى تكميلي، أي يكتمل به السياق.

ثانيًا: المصاحبات اللفظية:

والمصاحبات اللفظية Collocations من أهم المسائل التي يعني بها علم الدلالة الحديث. وهي عبارة عن ميل بعض ألفاظ اللغة إلى اصطحاب ألفاظ بعينها دون

---

(1) شرح المعلقات السبع ص١٠٢ الظعائن: جمع ظعينة، وهي المرأة في هودها. والظعن، الارتحال. العلياء: الأرض العالية. جرثم: ماء بعينه.

(2) ديوانه ص٤٦

الأخرى، للتعبير عن فكرة ما. فالعلاقة بين هذه الألفاظ - إذا - علاقة مقيدة، وليست علاقة حرة. فلو ذكر أحدهما، استدعى - على الفور - صاحبه الذي يرتبط به في الكلام العادي دلاليًا وتركيبيًا. ويعد تغير أحد الطرفين بلفظ آخر انحرافًا عن المعيار وخروجًا على القاعدة، لغايات أسلوبية مختلفة، قد تكون الرغبة في إثارة الانتباه بكسر المألوف، وقد تكون الرغبة في خلق علاقات دلالية جديدة بين أحد اللفظين القديمين واللفظ الوافد. وقد لا يكون الانحراف - في الشعر بخاصة - مقصودًا، وإنما تدعو إليه ضرورات النظم.

ولجمع هذه المصاحبات أهمية كبرى في كشف خصائص اللغة الأدبية، وبيان ما يطرأ عليها من تغيرات عبر العصور، والكشف عما يمكن توقعه من وجود مصاحبات شعرية وأخرى نثرية.

وبديهي أن الشعر الجاهلي هو المادة المرجعية التي ينبغي أن تضاهي بها المصاحبات اللفظية في أي عصر من عصور العربية.

ومن أمثلة المصاحبات اللفظية في الشعر الجاهلي، وهي ما يمكن تسميتها بـ(المصاحبات المستمرة) - أي التي مازالت على حالها حتى الآن - في مقابل ما يمكن تسميته بـ(المصاحبات المنقطعة) - أي التي انقطع استعمالها وصار موقوفًا على فترة تاريخية بعينها - من أمثلة هذا النوع المستمر قول امرئ القيس:

١٨-ولم يرنا كالئ كاشح ... ولم يفش منا لدى البيت سر(١)

فالفعل (أفشى) يستدعي صاحبه (السر).

وقد يستغل الشاعر الجاهلي هذه المصاحبات للتعبير عن المعنى تعبيرًا فنيًا جماليًا. وتبدو جماليات التعبير هنا في (التكنية) والبحث عن المعنى في الصورة التي ترسمها المصاحبة. ومن ذلك (جدع أنفه) في قول الخنساء عن صخر:

فدتك سليمٌ: كهلُها وغلامُها ... وجُدِّع منها كلُّ أنف ومسمع(٢)

و(هاض جناحه) في قولها كذلك:

بكت عيني وحُقّ لها العويل ... وهاض جناحيَ الحدثَ الجليلُ(٣)

---

(1) ديوانه ق٢٩ ص١١٢ الكالئ: الرقيب.الكاشح: المبغض المتولي عنك بوده

(2) ديوانها ص٩٧

(3) ديوانها ص١١١

فالمعنى في المصاحبتين السابقتين ليس هو المعنى الحقيقي المباشر؛ لأن الأولى كناية عما ألحقه صخر بقبيلة (سليم) من ذلة وهوان، وترسمهما تلك الصورة (الكاريكاتيرية) لتلك القبيلة وقد جدعت أنوفها وقطعت آذانها. والأخرى كناية عما أصاب الخنساء بدنيًا ونفسيًا، لوفاة أخيها صخر.

على هذا النحو، نرى الاستخدام الشعري الخاص للمصاحبات في مواضع أخرى مثل (نكصوا على أعقابهم) في قول أوس بن حجر:

٤٦-نكصتم على أعقابكم يوم جُثم   تزجُّون أنفال الخميس العرمرم[١]

فهي كناية عن الهزيمة والفرار.

وربما يستبدل الشاعر التعبير المباشر الفاتر عن المعنى، بمصاحبة لفظية تقدر على تصوير الحدث، كأن تقوم المصاحبة (غضّ الطرف) مقام قولنا: لم ينظر، ونحوه. وهذه المصاحبة في مثل قول الأعشى:

٢١-يَزيدُ يغُضّ الطرفَ دُوني كأنما   زَوَى بين عينيه عليَّ المَحَاجمُ[٢]

ويشترك طرفا كل مصاحبة من المصاحبتين الأخيرتين - كما ترى - في تصوير (السلوك الحركي) للأرجل في الأولى، والعين في الثانية. ودراسة السلوك الحركي لأعضاء الجسم لغويًا صار من مسائل علم اللغة الحديث في ارتباطه بعلم الاتصال، وتعرف باسم علم الكينات Kinesics[٣].

ولم تخل المصاحبات اللفظية في الشعر الجاهلي من التبديل بين عناصرها، فالشائع استخدام الفعل (فرَّج) مع لفظة (الكربة). وقد استبدلته الخنساء بالفعل (فك)، في قولها:

والمال عند ذوي البقية   والغنى خذم شرائد
فيفك كربة من تمخخ   نقية الدول الجهائد[٤]

وقد رأينا فيما مضى مصاحبة (أفشى) للفظة (السر). وقد استبدلها الأعشى بكلمة (الطرف) في قوله:

---

(1) ديوانه ق٤٨ ص١٢٤

(2) ديوانه ق٩ ص٧٩

(3) انظر في ذلك: دراسات في علم اللغة للدكتورة فاطمة محجوب، دار النهضة العربية (١٩٧٦) ص١٥٩ وما بعدها.

(4) ديوانها ص٣٥، ٣٦ المال: الإبل. ذو البقية: الذين لهم بقية من خصب. الخدم: واحدتها خذوم، السريعة. تمخخ العظم: أخرج مخه، وهو ما تسميه العامة النخاع. النقية: المخ. الدول: صرف الدهر. الجهائد: المتعبة الشاقة.

٥-ويهماء قَفْر تخرج العينَ وسطَها وتلقــى بهـا بـيض النعـام ترائكـا
٦-يقول بها ذو قوة القوم إذ دنا لـصاحبه إذا خـاف منهـا المهالكـا
٧-لك الويل أفش الطرفَ بالعين حولنا عـلى حَـذَرٍ، وابـق مـا في سـقائكا[1]

وربما كان التغيير الذي أنتج المصاحبات الجديدة (فك الكربة) و(أفشى الطرف) راجعًا إلى إحساس الشاعر بعجز المصاحبات التقليدية عن وصف الحدث، فضلاً عما تثيره المصاحبات الجديدة من غرابة، وما تحققه من إدهاش ومفاجأة، فإن العناصر الوافدة فيها أشد تناسبًا مع المواقف التي يرسمها الأعشى والخنساء، وأقوى دلالة على المعنى، فالفك أقوى عادة من التفريج، ويحتاج إلى جهد أشد. والإفشاء أقدر من غيره على نقل صورة الناظر وحركة عينيه المتفشية في كل اتجاه، كما يتفشى السر هنا وهناك!

ثالثًا: التعبيرات اللغوية:

للتعبير سمات بنائية ووظيفية معينة، فهو عبارة عن كلمتين أو أكثر، ترتبط عناصره فيما بينها ارتباطًا دلاليًا عضويًا وثيقًا. وقد يتحدد معناه الإجمالي من حصيلة المعاني المفردة. ولكن قد يطلق التعبير ويراد لازم معناه، فلا يكون المعنى الحرفي لعناصره هو المقصود تمامًا. وهذا النوع كالكناية.

وربما اعتمد التعبير على كلمة أساسية تتكرر في صورة أخرى، ويراد لازم معناه كذلك. وقد يصاغ التعبير صياغة مجازية، فيأخذ صورة الأسلوب اللغوي.

إن التعبير اللغوي يتسم - بعامة - بأن ألفاظه المفردة، تضع مميزاتها الفردية وخواصها في خدمة المجموع، في خدمة التركيب الإجمالي Gesamtfügung، بحيث تستغل الألفاظ المفردة في سياق المعنى Sinnzusammenhang لطاقات أسلوبية ودلالية[2].

والتعبير - بمعناه الضيق - هو - كما يقول بورجر Burger - عبارة عن سلسلة لا يمكن بحال من الأحوال تفسير معناها الإجمالي Gesamtbedeutung من خلال المعنى المطلق للكلمات[3].

---

(1) ديوانه ق١١ ص٨٩ بهماء: صحراء عمياء مطموسة المسالك. ترائك: جمع تريكة، وهي المتروكة. ذو قوة القوم: رئيسهم. أفش الطرف: انظر.

(2) Kühn, Fauiselt, Stilistische Mittel und Möglichkelten der deutschen Sprache, Leipzig, 4., Auflage (1969), S. 89

(3) Burger,Harsid,Idiomatlk des Deutschen,Tübingen,(1973),S.18

وقد حدد ميلتس H. M. Militz خمس سمات أساسية للتعبير، هي قابلية الإعادة والاسترجاع، واستحالة الترجمة الحرفية، وعدم القابلية للتجزئة، والغموض، والثبات(١).

وتبدو قيمة التعبير الأساسية في إبداع المعنى، في الإيحاء بالمعنى، وعدم المباشرة، والتعدد، واقتناص لازم المعنى، بالاستجابة مع عناصره، وإعمال الذهن لفهم المركب التعبيري الجديد.وتبدو قيمته كذلك في تميزه بالتعبيرية المختزلة verkürzte Expressivität فهو يعبر عن المعنى في صورة لغوية مختزلة، والاختزال من أهم سمات لغة الشعر. ولذلك، يمكننا اعتباره نوعًا من أنواع الاقتصاد في استخدام المفردات.

ويصبغ التعبير أسلوب الأديب بصبغة خاصة، وهو من أهم العوامل المساعدة على إبراز الكيف الأسلوبيStilistische Qualität للعمل الأدبي.

وليس من غرضنا في هذه الدراسة استقراء جميع التعبيرات اللغوية في الشعر الجاهلي وأحصاؤها. ولكننا نستطيع هنا - على أساس (الموديل Modell) أو نمط الاستخدام ٍsprachliche Gebrauchsmuster التمييز بين خمسة أنماط رئيسية للتعبير في الشعر الجاهلي، وهي:

١- التعبيرات التي تأخذ شكل المصاحبة اللفظية.
٢- التعبيرات التي تعتمد على وحدة لغوية أساسية، تعد بمثابة (المركز) الذي يدور حوله معنى التعبير العام.
٣- التعبيرات ذات السمات التركيبية الخاصة.
٤- التعبيرات التي تأخذ شكل الأسلوب اللغوي. وهي تعبيرات ذات سمات بلاغية، يبرز فيها الإبداع اللغوي الفردي، حيث تصاغ على نحو شعري مجازي.
٥- التعبيرات المثلية، وهي تعبيرات تعتمد على الأمثال الشائعة.

ولننظر الآن في حالات كل نمط:

---

(1) Mllitz, Hans-Mantred, Zur gegenwärtogem Problematlk der Phraseologie, aus: Beiträge zur Romanischen Phllologie Xl Jahrgang (1972), Heft 1, (SS. 95-117). S. 97

١- تعبيرات المصاحبة:

وهي تختلف عن المصاحبات اللفظية البحتة في كونها تمتلك سمات التعبير الرئيسية السابقة، وفي عدم قيامها - أساسًا - على معاني وحداتها اللغوية المباشرة، وإنما على أساس لازم المعنى الإجمالي.

ومن نماذج تعبيرات المصاحبة (حقن الدماء) في قول قيس بن الخطيم:

٦-دعوتُ بني عوف لحقن دمائهم فلما أبوا سامحت في حرب حاطب(١)

وتبدو المصاحبة اللفظية في طول مصاحبة (دماء) لكلمة (حقن). ومعناها وقف القتال. ومن أمثلته (جبر العظم) في قول أوس بن حجر في الرثاء:

٣-ألهفًا على حسن أخلاقه على الجابر العظم والحارب(٢)

حيث تستخدم (العظم) مصاحبة للفعل (جبر) ومشتقاته. ومعناها الذي يزيل الآلام. ومنه (شزر إليه الطرف) كقول أوس كذلك:

٣٢-إذ يشزرُونَ إليَّ الطرفَ عن عُرُض كأنّ أعينهم من بغضهم عُور(٣)

فالطرف تصاحب الفعل (شزر). ومعناها:الذين ينظرون إلى نظرًا منكرًا ينم عن عداوة. ومنه (قلم أظفاره) في قول النابغة:

٨-وبنو قُعَيْنٍ لا محالة أنهم آتوك غير مقلّمي الأظفار(٤)

فالتقليم هو المصاحب اللفظي للأظفار. والأظفار رمز إلى أدوات القتال. وذلك أن أكثر السباع وجوارح الطير تصيد بمخالبها وتتحصن بها. وهم غير مقلمي الأظفار، أي قد أتوا بسلاحهم متهيئين للقتال.

٢- تعبيرات الوحدة اللغوية المركزية:

وكما أشرت آنفًا، فإن هذه الوحدة المركزية هي التي تمتلك السلطة المباشرة في توجيه المعنى العام للتعبير، وإن تغير المعنى النهائي من صورة إلى أخرى تبعًا للوحدات اللغوية الهامشية، سواء أكانت أفعالاً أم أسماء.

ويلاحظ أن هذا النوع أكثر وقوعًا في الشعر الجاهلي من سابقه. وهو أقل غموضًا وثباتًا من أنواع التعبير الأخرى، وإن احتفظ بسمات التعبير الأخرى المعروفة كقابلية الإعادة والاسترجاع، واستحالة الترجمة الحرفية، وعدم القابلية للتجزئة.

---

(1) ديوانه ق٤ ص٨٠ (بتحقيق د/ناصر الدين الآسد) وبنو عوف: يريد عمرو ابن عوف بن مالك بن الأوس. سامحت: تابعت. حاطب: حليف لهم قتل فكانت بينهم حرب في قتله.

(2) ديوانه ق٤ ص١٠ والحارب: المحارب.

(3) ديوانه ق٢١ ص٤٤ والعرض في الأصل جانب العنق ونظر إليه عن عرض: أي من جانب عنقه دلالة على الكبرياء والاحتقار.

(4) ديوانه ق٥ ص٥٦

ومن أهم الوحدات المركزية في الشعر الجاهلي:

١- **العصا**: وهي أكثر الألفاظ شيوعًا في المعجم الشعري الجاهلي. وقد اعتمد عليها الشاعر الجاهلي - لما تتمتع به من دلالات رمزية مختلفة - في صنع كثير من التعبيرات اللغوية. وتبدو أهميتها في حياة البدوي في استخدامها لزجر الدابة وبناء الخيمة ونحو ذلك. ومن نماذجها (وضع عصاه) في قول زهير:

١٥-فلما وَرَدْنَ الماء زُرقًا جِمامُه وضعنَ عِصِيَّ الحاضر المتخيِّم(١)

ووضع العصا تعبير عن الاستقرار بالمكان والإقامة فيه. ومنها (انشقت عصاهم) في قول الشماخ بن ضرار، عن النساء المشبهات ببقر الوحش:

٥-وَعَيْنَ النّدى حتى إذا وَقَدَ الحصى ولم يبق من نوء السماء بُروقُ
٦-تصدَّع فيه الحيُّ وانشقت العصا كذاك النوى بين الخليط شَقُوقُ(٢)

أي انقسموا وتفرق جمعهم.

ومن هذا النوع (استطارت عصاهم) في قول قيس بن الخطيم:

٣-لم أدر قبل النوى ببَيْنِهِمُ حتى استطارت عصاهُمُ شُعَبَا(٣)

٢- **الحبل**: وهي وحدة لغوية ذات شيوع ملحوظ في المعجم الشعري الجاهلي.

و(الحبل) وسيلة البدوي عند شد الخيام أو شد الرحال على الدواب. وقد دخلت هذه الوحدة في تعبيرات لغوية مختلفة، تدل على انقطاع العلاقة بين الرجل والمرأة حينًا، وقد تدل على معانٍ أخرى متباينة حينًا آخر. يقول النابغة:

بانت سعادُ وأمسى حبلها انجذما واحتلَّت الشرعَ فالأجزاعَ من إضَما(٤)

ويقول الأعشى:

١-بانت سعادُ، وأمسى حبلها انقطعا واحتلّت الغمرَ، فالجُدَّين، فالفَرْعا(٥)

وانجذام الحبل أو انقطاعه دلالة على بعد المحبوبة وانقطاع وصالها.

ويدل (الحبل) - أينما وقع في مثل هذه السياقات - على هذا المعنى العام.

---

(1) ديوانه (المعلقة) ص٢٢، وردن الماء: أتينه. جمامه - بفتح الجيم - جمع جم، وهو ما تجمع وكثر. وزرقة الماء من شدة صفاء لونه، لم يورد قبلهن ولم يحرك.

(2) ديوانه ق١١ ص٢٤٢ الندى هنا: النبت. وقد الحصى: اشتد حره، وهو كناية عن اشتداد الحر. والسماك: هو السماك الأعزل، وله نوء. بروق: جمع برق، والمراد به البرق الذي ينتج مطرًا. تصدع الحي: تفرقوا، لانقطاع المطر واشتداد الحر.

(3) ديوانه ق١٤ ص١٧٣

(4) ديوانه ق٦ ص٦١ احتلت: نزلت. الشرع: موضع. الأجزاع: جمع جزع - بفتح الجيم - وهو منعطف الوادي ومنحناه، وخص الأجزاع لأنها مواضع الخصب. إضم: اسم واد.

(5) ديوانه ق١٣ ص١٠١

ويحدد المعنى النهائي بالطبع عن طريق الفعل المصاحب؛ فقد لا تنقطع العلاقة انقطاعًا تامًا، وإنما يصيبها الوهن والضعف، ويعبر عن ذلك - حينئذ - (بوهن الحبل) كما في قول زهير:

٣-وأخلفتكَ ابنةُ البكريّ ما وعدت فأصبح الحبلُ منها واهنا خَلَقا[1]

وقد يأخذ التعبير بالحبل معنى آخر، ويخرج به الشاعر من حقله الدلالي الأساسي، ليعني به - داخل التعبير - معنى جديدًا، كما في قول الأعشى:

١٢-وطاوعتُ ذا الحلم فاقتادني وقد كنتُ أمنع منه الرَّسَن[2]

فالحبل هو مقود الدابة، ونقله الأعشى إلى الإنسان، ويعني به هنا أنه - وإن طاوع ذا الحلم فأسلم له القياد - قد كان وعرًا لا يلين.

ويدل الحبل - داخل التعبير - على معنى آخر، كما في قول عبيد ابن الأبرص:

ظللتَ تُغَنّي أن أصبتَ وليدةً كأن مَعَدًّا أصبحت في حبالكا[3]

ومعنى التعبير (أصبح في حباله) أنه تمكن من (معد)، ونال منها، فأوقعها في أسره.

فضلاً عن الحبل والعصا، هناك وحدات لغوية مركزية أخرى اعتمد عليها الشاعر الجاهلي في صنع التعبير، وإن كانت أقل شيوعًا وانتشارًا.

ومن ذلك النبات والشجر، كما في قول عمرو بن كلثوم:

وقد هرّت كلابُ الحي منا وشذ بنا قتادة من يلينا[4]

والقتاد شجر ذو شوك، واحدته قتادة. والتشذيب - كما نعرف - نفي الشوك والأغصان الزائدة والليف عن الشجر. ومعنى التعبير - بناء على ذلك - كسرنا شوكة من يقرب منا من أعدائنا. يقول الأعشى:

٥-أتانا عن بني الآحرا ر قول لم يكن أمَما

٦-أرادوا نحت أثلتنا وكنا نمنع الخُطَما[5]

و(الأثلة) شجرة طويلة، استند إليها الأعشى في صنع التعبير الطريف (نحت أثلتهم) ومعناه - ببساطة - إضعافهم وسلب قوتهم (ولاحظ دلالة التعبير في الشطر الثاني من البيت الثاني على الأنفة والمنعة).

---

(1) ديوانه ق٤ ص٥٦

(2) ديوانه ق٢ ص١٥ وذو الحلم: العاقل الناصح.

(3) ديوانه ص١٠٢

(4) شرح المعلقات ص١٧٣ وهرت منهم كلاب الحي: أي أنكرتهم.

(5) ديوانه ق٥٦ ص٣٠١ الأمم: الواضح البين من الأمر. الخطم: جمع خطام (بكسر الخاء)، وهو الحبل الذي يشد على أنف البعير، ليقاد به.

فضلاً عما سبق، اعتمد الشاعر الجاهلي في خلق التعبير اللغوي على أسماء بعض الحيوانات ذات الصفات المعروفة، ومن ذلك قول النابغة:

١٣-سُأكْعِمُ كلبي أن يُريبك نَبْحُهُ وإن كنـــتُ أدعـــي مـــسحلان، فحـــامرا[1]

وكعم أي كف.

ولم يشأ النابغة الإفصاح عن معناه على نحو مباشر، وإنما استعان في ذلك بالتعبير اللغوي الطريف (سأكعم كلبي). ومعناه: سأكف عنك لساني وهجائي.

ويعتمد معنى التعبير على الوحدة المركزية (الكلب) ذلك الحيوان المعروف بكثرة نباحه! وقد جعل أوس بن حجر (النعامة) وحدة مركزية كذلك في قوله:

٣٦-لولا الهُمام لقد خفّت نعامتُهُم وقـــال راكـــبهم في عُـــصبة سِـــيروا[2]

و(خفت نعامة الأعداء) أي فروا من الخوف. وتعتمد دلالة التعبير الأساسية على التقاط صفة الخوف الشديد والفرار السريع في ذلك الحيوان.

ومن ناحية أخرى،استغل الشاعر الجاهلي بعض أدوات الحرب في تشكيل التعبير، ومثل (مَشِظت قناتُهم)، في قول سحيم بن وثيل الرياحي:

١١-فإن قناتنا مَشِظٌ شَظاها شـــديدٌ مـــدُّها عُنُـــقَ القـــرين[3]

و(مشظت قناتهم) تعني اشتدوا وامتنع جانبهم.

بناء على ما سبق، نرى أن الوحدات اللغوية المركزية التي اعتمد عليها الشاعر الجاهلي في عمل التعبيرات من هذا النوع، هي تلك الوحدات التي تطلق على مسميات ترتبط بحياة البدوي وحاجته العملية ارتباطًا شديدًا، وتمثل بيئته تمثيلاً مباشرًا. وهي وحدات ذات دلالات رمزية ثابتة، فقد تتغير تلك الدلالات تبعًا للسياق والأفعال المصاحبة. وهي وحدات ذات معدلات تكرار مرتفعة نسبيًا في المعجم الشعري الجاهلي، كالحبل والعصا، وبعض أنواع الشجر، والحيوان، وأدوات الحرب.

٣- التعبيرات التركيبية :

وهي تلك التعبيرات التي تظهر سمات تركيبة خاصة، تبدو - كما يفيد استقراء المادة اللغوية للشعر الجاهلي - في ثلاث صور مختلفة:

الأولى: هي التي تكون نواة التعبير فيها كلمة واحدة تتكرر بمادتها وصيغتها. ومن أمثلتها (جازه كيل الصاع بالصاع) في قول أبي قيس ابن الأسلت الأنصاري:

---

(1) ديوانه ق٧ ص٦٩

(2) ديوانه ق٢١ ص٤٥

(3) الأصمعيات (أصمعية ١) ص٢٠

١٢-لا نألم القتل وتجزي به الـ   أعـداء كيلـك الـصاع بالـصاع[١]

أي يردون القتل بقتل مثله.

والثانية: هي التي تكون نواة التعبير فيها كلمة واحدة تتكرر بمادتها فحسب، وتتغير صيغتها، ومن ذلك (كفاه اللتيا والتي) في قول علباء ابن أرقم:

٩-ولقد رأيت ثأي العشيرة بين‌اه   وكفيـت جانبهـا اللتيـا والتـي[٢]

و(اللتيا) تصغير (التي). وقد جعلهما الشاعر في هذا التعبير الطريف اسمين للصغيرة والكبيرة من الدواهي، ولهذا استغنيا عن الصلة. ويتشابه التعبير السابق في كيفية بنائه مع التعبير (جاءوا بقضهم وقضيضهم) في قول أوس بن حجر:

٥-وجاءت سليمُ قضُّها وقضيضُها   بـأكثر مـا كـانوا عَدِيـدًا وأَوْكَعُـوا[٣]

و(القض) الحصى الكبار. و(القضيض) الحصى الصغار.

ومعنى التعبير: جاءوا بأجمعهم، الكبير منهم والصغير. ومن أمثلة هذه الصورة كذلك (احترث حرثه) في قول امرئ القيس، يخابط الذئب:

فقلت له لما عوى: إنّ شأننا   قليـل الغنـى إن كنـت لمـا تَعَـوّلِ

كلانا إذا ما نال شيئًا أفاته   ومـن يحـترث حـرثي وحرثـك يَهْـزَلِ[٤]

وأصل (الحرث) إصلح الأرض وإلقاء البذور فيها، ولكنه يعني هنا السعي والكسب. كقوله تعالى: "من كان يريد حرث الآخرة.." الآية.

والثالثة: هي التي تبنى على أساس الكلمة وضدها. ومن ذلك (لا يُحلى ولا يُمر) في مثل قول الخنساء في صخر:

كنتَ المفرج للكروب، فقد   أصـبحتَ لا تُحْـلِي ولا تُمْـرِي[٥]

أي أصبحت لا تتكلم بحلو ولا بمر، ولا تفعل حلوًا ولا مرًا. وقد جعلت الخنساء (تُمرِي) بدلاً من (تُمِرّ) مراعاة للقافية.

---

(1) المفضليات (مفضلية ٧٥) ص٨٥

(2) ديوانها ص٧١

(3) الأصمعيات (أصمعية ٥٦) ص١٦٢

(4) ديوانه ق٢٨ ص٥٧ والعديد: العدد. وأوكعوا: اشتدوا في القتال.

(5) شرح المعلقات السبع ص٣٩

والرابعة: هي التي تكون أشبه بالقالب اللغوي، لأنها تأخذ شكلاً تركيبيًا جامدًا، لا يتغير، وليس لها نواة. ومن أمثلتها (لم يلو على أحد) في قول عبيد بن الأبرص، في المدح:

القائـدُ الخيـلَ تَـرْدَىَ في أعنّتهـا — وِرْدَ القطـا هجَـرت ظِـمأ إلى الثَّمَـدِ
مـن كـل عِجْلِـزَةٍ بـادٍ نواجـذُها — عـلى اللّجـام تُبـاري الركـبَ في عَنَـدِ
وكـل أجـردَ قـدمالت رَحالتُـه — نَهْـد المَراكـل فَعْـم نـاتئ الكَتَـد
حتـى تعـاطيْنَ غـسّانا، فحـربُهم — يـوم المـرار، ولم يَلْـوُّوا عـلى أحـدِ[1]

ومعناه: فروا، لا يلتفتون إلى أحد.

٤- التعبيرات الأسلوبية:

وهي تلك التعبيرات التي تأخذ شكل الأسلوب اللغوي، ويكون تركيبها اللغوي من عدة كلمات مقصودًا لغاية أسلوبية، هي تحسين الأسلوب وتجميله، ولا يعول عليها - أساسًا - بهدف الاختزال. فقد يمكن أداء معنى كل منها بكلمة واحدة، إذا أردنا ذلك. والحق أن هذا النمط يمكن أن نصنفه - داخليًا -إلى صنفين اثنين:

أولهما: التعبيرات التي تعتمد على الكناية، إذ يراد لازم معناها، ولا يراد معناها حرفيًا. ومن ذلك هذا التعبير الطريف (يرقم على الماء) في قول أوس بن حجر:

١-سـأرقم بالمـاء القُـراح إلـيكمُ — عـلى نـأيكم إن كـان للـماء راقـم[2]

فيقال: هو يرقم الماء، ويرقم حيث لا يثبت الرقم، أي يعمل ما لا يعمله أحد لحذقه ومهارته.

والآخر: هو التعبيرات التي تفيد معانيها بألفاظها،فهي أكثر مباشرة ووضوحًا في الدلالة على المعنى، ودرجة (التكنية) فيها أقل من الصورة السابقة.

ومن ذلك (خزن عليه لسانه) في قول امرئ القيس:

٥-إذا المرء لم يَخْزِنْ عليه لسانَه — فلـيس عـلى شـئ سـواه بِخَـزّانِ[3]

---

(1) ديوانه ص٥٧ تردى: ترجم الأرض بحوافرها. هجرت: سارت في الهجير. الثمد: الماء القليل. النواجذ: أقصى الأضراس. العجلزة: الشديدة. عند: تذهب على المرح. والرحالة: السرج. الفعم: الممتلئ. الكتد: مجتمع الكتفين. نهد المراكل: ضخم الوسط. يوم المرار: من أيام العرب.

(2) ديوانه ق٤٧ ص١١٦

(3) ديوانه ق٩ ص٨٠

أي لم يتحكم فيه. و(أقامه في كبد) في قول عبيد بن الأبرص:

لو هم حُماتك بالمحمي حموك ولم   تُـترك ليـوم أقـام النـاسُ في كَبَـدِ[1]

أي يوم شدة وضيق. و(شط المزار) في قول الأعشى:

١٠-فلئن شطّ بي المزارُ لقد أغـ   ـدو قليـل الهُمـوم نـاعم البـال[2]

أي بعدت.

٥- التعبيرات المثلية:

وهي - كما ذكرنا آنفًا - تلك التعبيرات التي تعتمد في جوهر معناها على (مضرب المثل) المتعارف عليه، ويتميز بناؤها اللغوي بقيامه على جزء من تركيب المثل، أو على التغيير الطفيف في هذا التركيب. فهي - إذا - ليست إلا نقلاً متصرفًا للمثل في صورة تعبيرية، حيث يراد لازم معناه.

وهذا النمط قليل الدوران في الشعر الجاهلي. ومن أمثلته (بينهم دق منشم) في قول الأعشى:

٣٥-أراني وعمروا بينا دقُّ منشمِ   فلـم يبـق إلا أن أُجَـنَّ ويُكْلَبـا[3]

ومنشم - كما نعرف - اسم امرأة عطارة من (همدان)، كانوا إذا تطيبوا من عطرها نشب بينهم القتال، فتشاءموا منها.

ومن ذلك أيضًا قول أوس بن حجر في قوس ابتاعها من صاحب له:

٢٣-وأزعجه أن قيل شتان ما ترى   إليـك وعـود مـن سراء معطـل

٢٤-ثلاثة أبرادٍ جياد وجرجة   وأدكـن مـن أرى الـدبور معـسل

٢٥-فجئت ببيعي موليًا لا أزيده   عليه بهاء، حتى يـؤوب المنخـل[4]

فقوله (حتى يؤوب المنخل) مثل يضرب لليأس من الشئ. أي أيأسه الـشاعر مـن أن يزيـد لـه في ثمـن هـذه القـوس. والمنخـل هـو (المنخـل اليـشكري) الـشاعر المعـروف.

---

(1) ديوانه ص٥٦

(2) ديوانه ق١ ص٣

(3) ديوانه ق١٤ ص١١٧ الكلب: داء يشبه الجنون، يأخذ الكلاب، فتعض الناس، ويصاب من تعضه بمثل هذا الداء.

(4) ديوانه ق٣٧ص٩٧-٩٨ والسراء: شجر النبع. معطل: غير صالح. وثلاثة بدل مـن (مـا). أي دفـع لـه في هـذه القـوس ثلاثة أبراد جياد وجرجة وزقا من العسل. والجرجة: قطعة من الأدم. الأدكن: يريد زقًا أدكن. الأرى: العـسل. الـدبور: جمع دبر وهو النحل

وكان النعمان قد اتهمه بامرأته (المتجردة)، فحبسه، ثم انقطعت أخباره. وصار ذلك مثلاً لما لا ينتظر عودته.

ويكتسب التعبير المثلي - على نحو ما نرى في النموذجين السابقين - دلالة رمزية اعتمادًا على دلالته العرفية المسبقة، وهي دلالة رمزية تنحصر في المعنى العام للمثل؛ كالتشاؤم في التعبير الأول، واليأس من نوال المطلوب، في التعبير الثاني.

بناء على ما سبق يمكننا الوصول إلى الملحوظات والنتائج التالية:

أولاً: أن الشاعر الجاهلي قد وعى ما يتمتع به التعبير من قيمة لغوية وأسلوبية عالية في عرض الفكرة وتجسيمها، والإفصاح عن المعنى على نحو فني غير مباشر. كما وعى ما يتمتع به التعبير - في الوقت نفسه - من قيمة اختزالية تناسب لغة الشعر.

ثانيًا: اعتمد الشاعر الجاهلي في تشكيل التعبير على كثير من مسميات الجسم ومتعلقاته، كالطرف، والأظافر، والدماء، والعظم، وغيرها. أو الأدوات والموجودات المادية التي يستخدمها في حياته اليومية العملية كالحبل والعصا ونحوهما. أو ما عرفت به بيئته من حيوان كالكلب والنعامة. أو ما يستخدمه في معاملاته كالصاع. أو على التشكيل اللغوي لبعض الألفاظ بطريقة أو أخرى، كالتي واللتيا، والقض والقضيض. أوعلى ما شاع بين الناس من أمثال كالذي رأيناه الآن عن منشم والمنخل. أو على ما تتمتع به العربية من قدرات وإمكانيات أسلوبية، على نحو ما رأينا في مثل: خزن اللسان، والرقم على الماء ونحوهما.

ثالثًا: أفاد الشاعر الجاهلي من بعض الألفاظ التي تتمتع بقيمة دلالية بمزية شبه ثابتة كالعصا والحبل، في صنع تعبيرات هي من أكثر أنماط التعبير دورانا في الشعر الجاهلي، بحيث صارت قاسمًا مشتركًا بين سائر الشعراء.

رابعًا: من التعبيرات الشعرية الجاهلية ما لا يزال مستخدمًا في العربية الفصحى الحديثة، كحقن الدماء وجبر العظم ونحوهما.

خامسًا: إذا قارنا بين التراث الشعري الجاهلي وشعرنا العربي في مراحله التاريخية الأخرى حتى العصر الحديث، رأينا أن الشعر الجاهلي يكاد يفوق الشعر العربي في عصوره المختلفة في الاستعانة بالتعبيرات اللغوية لإبداع الدلالة. وربما خرج عن ذلك

قلة قليلة من الشعراء في العصر الأموي، الذين تقترب أشعارهم: شكلاً ومضمونًا من الشعر الجاهلي، لعل أبرزهم (ذو الرمة).

رابعًا: المزاوجات اللفظية:

وتبدو في الجمع بين لفظتين من ح قلين دلاليين مختلفين، في صورة المضاف (=الطرف الأول = ط١) والمضاف إليه (= الطرف الثاني = ط٢) لتحقيق غايات أسلوبية مختلفة، حيث يقوم ط١ بدور تشخيص ط٢، وبيان هيئته، أو إظهار شدته ووفرته، أو تمثيل حدوثه فنيًا، أو غير ذلك من الصفات الأخرى على نحو بلاغي جمالي، حيث لا يعبر عن صورة ط٢ تعبيرًا مباشرًا، وإنما برسم صورته حسبما يمليها الخيال الشعري ممثلاً في اختيار ط١.

والحق أن ما يمكن أن تحمله المزاوجات اللفظية من دلالة إيحائية، وجدة، وطرافة، إنما يتوقف على قدرة الشاعر ومهارته الفنية في اختيار الطرف الأول.

وإذا نظرنا إلى طبيعة المزاوجات اللفظية في الشعر الجاهلي، لاحظنا - بادئ ذي بدء - أن الشاعر الجاهلي قد اعتمد اعتمادًا كبيرًا في صنع مزاوجاته على جعل ط١ من حقل الموجودات الطبيعية، لاسيما ما يدخل منها في حقل (الماء) بأشكاله وحالاته المختلفة، فمنه (الغبية) في قول عنترة:

وما نذروا، حتى غشينا بيوتهم … بغبية موت مسبل الوَدْق مزعف(١)

وتوحي (غبية الموت) بتسلط الموت وسقوطه فوق الرءوس، بعد أن أصبح كدفقة المطر التي لا نملك لها منعًا ولا ردًا.

ومنه (الشآبيب) في قول الأعشى:

١٢-فصبّحهم بالحِنْو، حِنْ قُراقِر … وذي قارها منها الجنودُ فَفُلَّت
١٣-على كل محبوُك السراة، كأنه … عقاب هوت من مرقب إذ تعلَّت
فجادت على الهامَرْز وسطْ بيوتهم … شآبيب موتٍ أسبلت واستهلَّتِ(٢)

وتشترك (شآبيب الموت) مع المزاوجة السابقة في دلالتها الإيحائية العامة، وإن كانت تفوقها في الدرجة، باعتبار الصيغة. وقد تلعب لفظة (بحر) أو (موج) دور ط١ مع كلمة (المنايا) التي يلاحظ وقوعها جمعًا غالبًا، كقول عنترة:

---

(1) ديوانه ص١٤٣

(2) ديوانه ق٤٠ ص٢٦١ الحنو: المنحنى في الطريق. وحنو قراقر: موضع قرب الكوفة جرت فيه المعركة المشهورة بين الفرس وبكر بن وائل. والهامرز: أحد قادة كسرى في هذا اليوم. فلت: هزمت وشردت. السراة: الظهر. فرس محبوك السراة: محكم الخلق الشديد. المرقب: الموضع المرتفع الذي يشرف فوقه الرقيب. شآبيب: جمع شؤبوب وهو الدفعة من المطر. أسبل المطر: هطل.استهل وانهل: اشتد انصبابه مع صوت.

فخضت بمهجتي بحر المنايا وسرت إلى العـــراق بـــلا رفـــاق[1]

أو كقوله عن فرسه:

شققتُ بصدره موجَ المنايا وخــضت النفَــع لا أخــشى اللّحاقــا[2]

وتصور (بحر المنايا) اتساع مدى الموت وانتشاره، بينما تصور (موج المنايا) شدته وطغيانه. ويعد عنترة أكثر الشعراء الجاهليين استخدامًا لمثل هذه المزاوجات. ويرجع ذلك إلى كثرة دوران كلمة (الموت) ومرادفاتها في شعره، وقد أدى ذلك إلى التنويع في صورة ط١ المختار لهذه الكلمة، ففضلاً عن (الغبية) و(الموج)، تقابلنا مزاوجات أخرى مثل (كؤوس المنايا) في قوله:

نديمي رعاك الـلـه، قم غنِّ لي على كؤوس المنايام من دم حين أشربُ[3]

و(نار المنايا) في قوله:

ولما أوقدوا نار المنايا بـــــأطراف المثقفــــــة العـــــوالي
طفاها أسود من آل عبس بـــأبيض صــارم حـــسن الـــصقال[4]

وهاتان المزاوجتان من المزاوجات الشائعة في الشعر الجاهلي، وإنما يتجلى الإبداع الفردي عنده في مزاوجات أخرى أكثر طرافة مثل (سوق المنايا) في قوله:

أفمتُ بصارمي سوقَ المنايا ونِلــتُ بــذابلي الرتــبَ العليَّــة[5]

وتبدو الطرافة في اختياره كلمة (سوق)، التي توحي بالجلبة، والتحايل، وتعدد صور الأشياء. وتذكرنا هذه المزاوجة (بسوق الجلاد) في قول الأعشى:

١-فيا أخوينا من عباد ومالك أَلم تعلــما أنْ كــل مــن فوقهــا لهــا
٢-وتستيقنوا أنا أخوكم وأننا إذا ســنحت شــهباء تُخــشون فالهــا
٣-نُقيم لها سوقَ الجلاد ونغتلي بأســـيافنا حتـــى نوجـــه خالهـــا[6]

(1) ديوانه ص٤٩

(2) ديوانه ص١٦٢

(3) ديوانه ص٦٥

(4) ديوانه ص١٦٩ والمثقفة: الرماح المقومة المصقولة. أسود: يعني نفسه.

(5) ديوانه ص١٠٠

(6) ديوانه ق٦٠ ص٣٠٧ بنو عباد وبنو مالك الذين يشير إليهم الأعشى هم أبناء صنيعه، وهم أخوة (سعد بن ضبيعة) بيت الأعشى، يعاتبهم عتاب أهل البيت. فوقها: أي فوق الأرض. سنحت: عرضت. الشهباء: الكتيبة العظيمة الكثيرة السلاح، سميت كذلك لبريق أسلحتها. الفأل: التيمن والتطير. الجلاد: القتال. نغتلي: نسرع. الخال: لواء الجيش. نوجهه: نسوقه.

لقد تمخض عن كثرة دوران كلمة (الموت) ومرادفاتها على ألسنة الشعراء الجاهليين بعامة (وذلك انعكاس طبيعي لكثرة حروب العرب) بعض المزاوجات اللفظية المحكمة، التي يبرز الطرف الأول فيها بقدرته الفائقة على (تجسيم) الطرف الثاني ووصف هيئته. ولعل من أفضل الأمثلة على ذلك (حبال الموت) في قول الخنساء:

كم من مناد دعا و الليل مُكْتَنِعٌ نَفَّستَ عنه حبالَ الموت مكروب[(١)]

أو (حبال المنايا) في قول عبيد بن الأبرص:

وللمرء أيام تُعَدّ وقد رعت حبالُ المنايا للفتى كلَّ مرصد[(٢)]

وتبدو المناسبة بين ط١ وط٢ فيما سبق قوية؛ فقد اختار عبيد والخنساء كلمة (الحبال)، التي توحي بالوقوع في أسر الموت وعدم الفكاك منه.

وإذا تجاوزنا مزاوجات الموت في الشعر الجاهلي، قابلتنا فيه مزاوجات أخرى، تتمتع بقدر هائل من الإيحاء بالمعنى، ومن ذلك (أقحوان الشيب) في قول المرقش الأكبر:

٢-رأت أقحوانَ الشيب فوق خَطيطة إذا مُطرت لم يستكنَّ صُؤابها[(٣)]

فالأقحوانَ نبت له زهر أبيض والشيب بياض في شعر الرأس

فالمناسبة بينهما تكمن في اشتراكهما في لون واحد منتشر. وأحسب أن الشاعر قد اختار (الأقحوان) بخاصة لإيحائه ببياض شعره أيضًا بياضًا ناصعًا. وكأنه قد بلغ من العمر مبلغه. فلم يبق في شرعه أثر للسواد.

ومن المزاوجات الفريدة في الشعر الجاهلي، التي تفاجئنا بهذا الجمع العجيب الغريب بين طرفيها (لبن المعامع) في قول عنترة:

وفي الحرب العَوان ولدت طفلاً ومن لبن المعامع قد سُقيتُ[(٤)]

وربما كانت جملة (ولدت طفلاً) هي التي استدعت كلمة (اللبن)، بل ربما كانت هي الأم التي أنجبت تلك المزاوجة الطريفة بكاملها.

---

(1) ديوانها ص١٤ مكتنع: دان، حاضر. مكروب: محزون، نعت لمناد.

(2) ديوانه ص٦٨

(3) المفضليات (مفضلية ٥٣) ص٣٦ الخطيطة: أرض لم تمطر بين أرض ممطورتين شبه بها رأسه لأنه لا شعر فيها كالخطيطة لا نبت فيها، إذا فقدت المطر. الصؤاب: المطر. لم يستكن: لم يمكث.

(4) ديوانه ص٧٨

ومهما يكن من أمر، فإن (لبن المعامع) توحي بطول اعتياده الحرب، فلم يدخلها شيخًا، وإنما غذى من لبنها، اشتد عوده عليها، وصقلته بتجاربها.

ونلاحظ فيما سبق ملحوظتين أساسيتين:

أولاهما: أن ط١ = محسوس دائمًا.

وأن ط٢ = مجرد في معظم الحالات.

وكأن ط١ هو المؤثر، وط٢ هو المتأثر، وذلك يبدو في دور ط١ - داخل المزاوجة - في الإيحاء بالمعنى، بالإضافة إلى تجسيم ط٢ وتشخيصه.

والأخرى: أن من أهم المزاوجات اللفظية النمطية في الشعر الجاهلي هي تلك التي يكون ط٢ فيها عبارة عن كلمة (الموت) أو أحد مرادفاتها، وغالبًا ما يكون ط١ في هذه المزاوجات كلمة مثل (كأس) أو (سهم) أو (بحر) ونحوها.

***

الفصل الرابع

[دلالة المجاز (الاستعارة)]

دلالة المجاز (الاستعارة)

أولاً: الاستعارة ودورها في إبداع الدلالة:

والاستعارة - كما يعرفها دومارسيه Dumarcais - شكل من أشكال النقل، نقل دلالة لفظة معينة إلى دلالة أخرى لا تعتادها، لحصول تشابه بينهما في النفس[1].

وقد أشار البلاغيون القدماء إلى أن الاستعارة تعتمد في أصلها على فكرة النقل؛ فيرى عبد القاهر الجرجاني أن حد الاستعارة "أن يكون للفظ اللغوي أصل، ثم ينقل عن ذلك الأصل"[٢].

إن المستعير - كما يرى الجرجاني - يعمد إلى نقل اللفظ عن أصله في اللغة إلى غيره ويجوز به مكانه الأصلي إلى مكان آخر، لأغراض معينة هي التشبيه والمبالغة والاختصار[٣].

وتتفق الاستعارة - بهذا المعنى العام - مع حد المجاز، فهو كما نص الجرجاني: "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول.. وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وضعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعًا، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز.

ومعنى الملاحظة هو أنها تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن، إلا أن هذا الاستناد يقوى ويضعف"[٤].

وهنا يمكن القول بأن المجاز أعم من الاستعارة. وهذا ما أشار إليه الجرجاني صراحة في قوله:

"المجاز أعم من الاستعارة، وأن الصحيح من القضية في ذلك أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة"[٥].

والجرجاني مصيب في ذلك، فمن المجاز ما يعرف باسم (المجاز المرسل) وهو ليس باستعارة.

---

(1) Le Guern, Michel, Sèmantique de la Mètonymie, p. 11

(2) أسرار البلاغة ص٨٨، ٩٤

(3) المرجع السابق ص٩٥

(4) المرجع السابق ص٢٢٠

(5) أسرار البلاغة ص٢٧١

ولكي تتحقق الاستعارة يجب إبراز الصلة بين المستعار والمستعار له "ألا ترى أن الاسم المستعار يتناول المستعار له، ليدل على مشاركته المستعار منه في صفة هي أخص الصفات التي من أجلها وضع الاسم الأول"(١).

وقد عني اللغويون القدماء بمناقشة (فكرة النقل) في الاستعارة، يقول أبو منصور الثعالبي:

"إنها (أي الاستعارة) من سنن العرب،وهي أن تستعير للشئ ما يليق به، وتضع الكلمة مستعارة له من موضع آخر، كقولهم في استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان: رأس الأمر، ورأس المال، ووجه الأرض، وعين الماء، وحاجب الشمس، وأنف الجبل، ولسان النار وريق المزن، ويد الدهر، وجناح الطريق، وكبد السماء، وساق الشجرة"(٢).

واشتراط العلاقة بين المستعار والمستعار له مما يلح عليه المحدثون في دراسة الاستعارة. فإذا نظرنا إلى تعريف ياكوبسون R.Jakobson للاستعارة نجده يرتكز على اختصاص المستعار له بمدلول معين يرتبط بمعنى المستعار ارتباطًا ثانويًا عن طريق علاقة المشابهة Rèssemblance أو التجاور Contiguite في الدلالة الأساسية Signifiè Primaier(٣).

وتعد الاستعارة - كما يقول هاوكس Hawkes- أهم الصور التي تبدو فيها اللغة المجازية أو التصويرية Fugurative Language.

واللغة التصويرية أو المجازة هي اللغة التي لا تعني ما تقوله، فالسيارات لا تلبس الأغطية، والرجال ليسوا سفنا، والوقت ليس نهرًا، والليل ليس غرفة ماء...الخ. واللغة التي تعني ما تقول، أو التي تبني على ذلك،والتي تستعمل كلمات بمعانيها المعيارية Standard Sense، تجري على الممارسة العامة لمتحدثي اللغة العاديين، هي لغة حرفية Literal Language إن اللغة المجازية تعول على نقل الحرفي إلى تصويري فيما يعرف باسم Figueres of Speech أو Tropes، والذي يعتمد على نقل اللغة من المعاني الحرفية إلى المعاني التصويرية. وهنا تبرز الاستعارة، باعتبارها النمط الأساسي للنقل Transference. وهكذا تعد الاستعارة، أهم أنماط التصوير في الكلام.

---

(1) المرجع السابق ص٢٧٦

(2) فقه اللغة وسر العربية ص٤١٢ - ٤١٣

(3) Problemes du Langue, Coll. Diogene, N.R.F., (1966), p. 34

أما الصور الأخرى، كالتشبيه Simile والكناية Synecdoche، والمجاز Metonymy فإنها تميل إلى أن تصبح ترجمة أو نقلاً للنموذج الأولى للاستعارة Versions of Metaphor's Prototype (١)

ولا شك أن للاستعارة - كما لاحظ همبل Hempel - تأثيرًا في تحقيق الاقتصاد اللغوي Sprachlische Knappheit (٢)، فهي تعبر - بطريقتها المختصرة - عما يلزم قوله بعدة جمل(٣).

وقد سبق عبد القاهر الجرجاني إلى ملاحظة ذلك، وأكد أنه لا يصح أن يقال: إن الاستعارة هي الاختصار والإيجاز على الحقيقة، ولكن يقال: إن الاختصار والإيجاز يحصلان بها، أو هما غرضان فيها(٤).

ولا شك أن ما تحققه الاستعارة من اقتصاد لغوي واختصار، يتناسب تمامًا مع طبيعة اللغة الشعرية، فهي - كما يقول ليفين Levin - تتميز عن لغة النثر بأنها لغة مركزة أو مضغوطة Komprimierter (٥).

إن الاستعارة سمة أساسية من سمات لغة الشعر، كما يقول جان كوهين J. Cohen (٦).

ويرى كاميناد Caminade أن الاستعارة من الوسائل الأساسية للإبداع الدلالي Creation Sèmantique (٧). بل إن ليتش Leech يجعل الاستعارة مركزًا لفكرة الإبداع الشعري(٨).

وإذا كانت الاستعارة تشكل خاصية رئيسية للغة الشعرية، فإنها من الناحية الدلالية الإسنادية تقوم على أساس ما يسميه جان كوهين (عدم ملاءمة معنوية)؛ فاستعارة مالارميه Malarmais مثلاً (السماء ماتت) تقدم (عدم ملاءمة إسنادية)

---

(1) Hawkes, Terence, Metaphore, Printed in Great Britain, (1972), pp. 1-2

(2) Hempel, Heinrich, Bedeutungslehre und allgemeine Sprach wissenschaft, S. 141

(3) المرجع السابق ص١٤٠

(4) أسرار البلاغة ص٩٥

(5) Eruin, Samuel, R., Statistische und determinierte Ausweichung in poetischer Sprache, S. 33

(6) Caminade, P., Image et Mètaphore, p. 100

(7) المرجع السابق ص٧٣

(8) Leech,Geoffrey,A Linguistic Guide to English Poetry, p. 150

ذات خصائص، فلكي تكون الجملة (س مات) ذات معنى، ينبغي أن يكون (س) داخلاً في دائرة معنى المسند إليه، أي أن يكون منتميًا إلى طائفة الإحياء، وليست هذه حالة السماء[1].

وتأخذ الكلمة داخل (القرينة الاستعارية) ظلالاً دلالية جديدة، تؤدي إلى تغيير المعنى، فالاستعارة تعد مظهرًا أساسيًا من مظاهر التطور الدلالي Semantic change الذي يعتري بعض (الدوال) في الاستخدامات المختلفة. ويبين ذلك بالشكل التالي:

س ـــ ص ١ ـــ ص ٢

والرمز (س) للدال، و(ص) للدلالة. وعلى أساس نوع العلاقة بين ص١ و ص٢ يتحدد الجنس المجازي: فهو الاستعارة إذا كانت العلاقة بينهما هي - كما أشرنا - علاقة المشابهة.

ثانيًا: أنماط الاستعارة:

١- حاول همبل تصنيف الاستعارة - وفقًا لطبيعتها - إلى أربعة أصناف هي:

١- الاستعارة العملية	Praktische Metapher
٢- والاستعارة البلاغة	Rhethorische Metapher
٣- والاستعارة الانفعالية	Affektive Metapher
٤-والاستعارة الشعرية (أو الإبداعية).	Dischterische Metapher

أما الاستعارة العملية، فيه تدخل تحت ضرورة التوصيل الفعلي، وهدفها تحقيق إمكانية تسمية الأشياء تسمية مناسبة، أي تسمية الأشياء الجديدة: مادية أو معنوية، مثل إطلاق كلمة Birne "كمثراة" على المصباح الكهربائي في الألمانية.

والاستعارة البلاغية هدفها - مثلها في ذلك مثل البلاغة بعامة - هو الرغبة في التأثير في المستمعين. ونرى هذه الاستعارة في الخطب الدينية، والخطب السياسية، ولغة الشعارات، وتشابه الاستعارة البلاغية مع الاستعارة العملية من حيث ارتباطها الحميم بالتعبير عن غاية معينة.

أما الاستعارة الانفعالية، فهي شئ آخر. إنها لا تنشأ من الرغبة في الوصول إلى غاية ما، ولكنها تنشأ من ضرورة التفريغ التعبيري Ausdrucksentladung.

(1) بناء لغة الشعر لكوهين، ترجمة د/ أجمد درويش ص١٣٤

ويرى همبل أن هذا النوع من الاستعارة يشيع في أعمار معينة، (مثل لغة المدارس، وبعض الفئات الوظيفية والاجتماعية، كلغة الجنود والبحارين). ويجعل من هذه الاستعارة: الشتائم، وألفاظ التدليل.

وأما الاستعارة الشعرية، فهي أعلى صور الاستعارة. وهي لا تنفصل عن الاستعارة الانفعالية انفصالاً واضحًا. فالضرورات التعبيرية الأساسية مشتركة بينهما. كذلك، فإن الاستعارة الانفعالية - كما أشار همبل - لا يعوزها الميل إلى (الخلق اللغوي الفني) الذي يعد السمة الأساسية للاستعارة الشعرية. وهذه الاستعارة ليست ملكًا خالصًا للشاعر، وإنما هي مشاع بين جميع أولئك الذين وهبوا موهبة الإبداع اللغوي[1].

والرأي عندي أن الاستعارة في لغة الشعر لا تجري دائمًا على الاستعارة الإبداعية وهو النوع الرابع عند همبل. فلا تخلو لغة الشعر مما أسماه همبل (بالاستعارة العملية). ولعل من أمثلة ذلك في الشعر الجاهلي (ظهر الكثيب) في قول امرئ القيس:

ويومًا على ظهر الكثيب تعذّرت عـــليّ، وآلـــت حلفـــة لم تَحَلَّـــلِ[2]

و(يد الناقة) أي الرجل الأمامية، كما في قول طرفة يصف الناقة:

صُهابَية العُثْنُون، مُوجِدَةُ القِرا بعيــدة وخَــدْ الرجـل، مـوارة اليــد[3]

و(بطن الخبت) أي ما انخفض من الأرض المطمئنة، في قول امرئ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنـا بطـن خَبْـتٍ ذي حقـافٍ عَقَنْقَـلِ

هصرت بفودي.. (البيت)[4].

و(رأس الطود) أي أعلاه، في قول الحارث بن حلزة:

ليس ينجي الذي يوائل منا رأس طـــود وحـــرة رجـــلاء[5]

فهذه الاستعارات ترجع - فيما يبدو - إلى غاية تعبيرية عملية، وإن اختلفت اختلافًا يسيرًا في درجة وضوح تلك الغاية. فالشاعر يستعين بكلمة (اليد) وهي للإنسان عادة، أو (البطن) وهي للإنسان والحيوان، للتعبير عن عضو معين من الجسم أو صفة معينة لموضع من الأرض.

ولا شك مثلاً (شرايين الخبت) أو (أظافر الطود) ونحوهما.

---

(1) Bedeutungsilehre, SS. 139-140

(2) شرح المعلقات السبع ص١٨

(3) شرح المعلقات ص٧١

(4) المرجع السابق ص٢٤

(5) المرجع السابق ص٢٢٦

وأحسب أن لغة الشعر لا تخلو كذلك مما أسماه همبل (بالاستعارة البلاغية). ولعلنا نجد مثالاً لتلك الاستعارة في (الأيام الغر) أي المشهورة كالخيل، في قول عمرو بن كلثوم:

وأيام لا غُرّ طِوال   عـصينا الملـك فيهـا آن نـدينا[١]

ولعلنا لا نغلو إذا قلنا أن لغة الشعر لا تخلو كذلك مما أسماه همبل (بالاستعارة الانفعالية). وما يمكن تقديمه ماثلاً على ذلك (انحسر الظلام) أي انكشف، في قول لبيد يصف البقرة:

حتى إذا انحسر الظلامُ وأسفرت   بَكَـرَتْ تـزِلّ عـن الـثرى أزلامُهـا[٢]

(والرمح الأصم) أي الصلب في قول عنترة:

فشككتُ بالرمح الأصمّ ثيابَهُ   لـيس الكـريم عـلى القنـا بمحـرّم[٣]

وتبقى الاستعارة الشعرية في النهاية محتفظة بمكانتها بين تلك الأنواع جميعًا. إنها تحتفظ بخصوصيتها وتميزها ببروز الإبداع والخلق اللغوي الفردي فيها، تبقى بإثرائها للعناصر اللغوية المستخدمة، وبما تحمله من إيحاءات متعددة، وبما تعطيه للمعنى من ظلال تأثيرية جديدة.

ومن التصنيفات الحديثة للاستعارة على أسس دلالية موضوعية يبرز أمامنا – على وجه الخصوص – تصنيف Leech للاستعارة على النحو التالي:

أ- الاستعارة التشخيصية أو المجسمة Concretive Metaphore، وتنقل فيها الأشياء المحسوسة أو الموجودات الطبيعية إلى مجرد، مثل: نور العلم.

ب- استعارة الكائنات الحية Animistic Metaphore، تنقل فيها سمات أو لوازم الكائنات الحية لأشياء غير حية، نحو: سماء غاضبة، وكتف الجبل.

ج- الاستعارة من المجال الإنساني Humanizing Metaphore (Anthropomorphic)، التي تنقل فيها سمات إنسانية، ومميزات إنسانية، وطبائع إنسانية، لما ليس بإنسان، نحو: النهر الودود، والوادي الضاحك.

د- الاستعارة التي يغلب عليها النقل الجمالي، بوضع الشئ في غير موضعه Synaesthetic Metaphore، وهي التي ينقل فيها المعنى من تصور إحساسي غالب إلى تصور آخر، مثل: لون ساخن، وصوت مظلم، وعطر فاقع[٤].

---

(1) المرجع السابق ص١٧٢

(2) شرح المعلقات ص١٤٦

(3) المرجع السابق ص٢٠٧

(4) A Linguistic Guide to English Poetry. P. 158

وفي ضوء هذا التصنيف الأخير، نتناول الاستعارة ودورها في إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي تناولاً تحليليًا مفصلاً.

٢- أنماط الاستعارة في الشعر الجاهلي:

أود - بادئ ذي بدء - أن أقدم بين يدي القارئ هذا الإحصاء، الذي أجريته على أصناف الاستعارة في الشعر الجاهلي، ليرى - بوجه عام - تلك الأصناف: قلة وكثرة. والإحصاء - في هذه الحال - هو وسيلتنا الوحيدة لتأكيد ما نصل إليه من معلومات ونتائج على المستوى الكمي.

اشتمل الإحصاء على عينة تضم سبعة شعراء جاهليين، هم امرؤ القيس، والنابغة، وأوس بن حجر، وعبيد بن الأبرص، وعنترة، والخنساء، والأعشى.وكان مجموع الاستعارات في أشعارهم (١١٢٩) استعارة.

وكانت النتيجة العامة للإحصاء كالتالي:

الاستعارة	المجموع	النسبة
التشخيصية	٣٨	%٣١.٩
كائنات حية	٣٨	%٣١.٩
المجال الإنساني	٢٥	%٢١.١
النقل الجمالي	١٨	%١٥.١

ويتضح لنا من هذا الإحصاء:

أولاً: أن أقل نماذج الاستعارة في الشعر الجاهلي هي الاستعارة ذات النقل الجمالي.

ثانيًا: أن أكثر الاستعارات شيوعًا في الشعر الجاهلي هي الاستعارات التشخيصية، لاسيما إذا أخذنا في الحسبان أن معظم الاستعارات من الأنواع الأخرى تقوم بدور التشخيص كذلك.

ثالثًا: أنه ينبغي التنبه إلى وفرة نماذج الاستعارات من المجال الإنساني في الشعر الجاهلي، فهي - إذا أخذت نصيبها من استعارات الكائنات الحية - تعد أكثر الاستعارات الجاهلية شيوعًا بعد الاستعارات التشخيصية.

أ- الاستعارة التشخيصية:

ويتميز هذا النوع من الاستعارة في العشر الجاهلي بدرجة عالية من الإبداع اللغوي، كما يتميز بوفرة نماذجه إلى حد كبير في الوقت نفسه، بل لقد بيّن الإحصاء السابق أنها أكثر أنواع الاستعارة شيوعًا في الشعر الجاهلي. ويتناسب ذلك مع العقلية البدائية البسيطة الصافية التي تميل - في الغالب - إلى إيثار تشخيص المجردات وتعيينها عند التعبير عنها فنيًا.

ومن أمثلة الاستعارة التشخيصية (هامة العز) و(خرطوم الكرم) في قول طرفة:

١٢-وتفرَّعـا مـن ابنـي وائـل هامـة العـز وخرطـوم الكـرم(١)

ولا يلفت نظرنا إلى هاتين الاستعارتين تجسيم (العز) و(الكرم) على هذا النحو، بقدر ما نعجب لهذا التوفيق في اختيار الكلمات المنقولة لهما، فطرفة في إبداعه للدلالة لا يرضي إلا بعز سامق عال، وكرم ظاهر ممتد، وكذلك تجده يختار لهما كلمتي (هامة) و(خرطوم).

ويجعل طرفة للمعالي ورقًا وظلاً في قوله كذلك:

٣٣-مـا في المعـالي لكـم ظـل ولا ورق وفي المخـازي لكـم أسـناخ أسـناخ(٢)

ولعله بالكلمتين (ورق) و(ظل) يريد أن يؤكد عجز همتهم وتجردهم مما يفخرون به من الفعال والمعالي، تجرد الشجرة من أوراقها، وما يرتبط بالأوراق من ظلال.

وتدخل كلمتا (المجد) و(الحسب) في كثير من الاستعارات الجاهلية، مثل (حلة المجد) في قول الخنساء، ترثي صخرًا:

المجـد حُلَّتـه والجـود عِلَّتُـه والـصدق حَوْزتَـهُ، إن قِرْنَـهُ هابـا(٣)

و(تأزَّر المجد) في قولها كذلك:

وإن ذُكِـرَ المجـــدُ ألفتيــهُ تــأزّر بالمجــد، ثــم ارتــدى(٤)

فتجعل (المجد) لصخر حلة أو مئزرًا يستره، وكأنه امتلك المجد، أو كأن المجد قد التصق به. و(ابتنى حسبًا) في قول امرئ القيس:

١-إن بنـي عـوف ابتنـوا حـسبًا ضـيعه الـدُّخْلُلُونَ إذ غـدروا(٥)

(1) ديوانه ق٩ ص١١١
(2) ديوانها ص٨
(3) ديوانه ق٢٤ ص١٤٧
(4) ديوانها ص٣٠
(5) ديوانه ق٢٠ ص١٠١

وبناء المجد في قول عنترة:

ويبني بحدِّ السيف مجدًا مشيَّدًا على فلك العلياء فوق الكواكب(١)

وقول النابغة:

٣٤-أبوه قبله وأبو أبيه بنوا مجد الحياة على إمام(٢)

وتنقل إلينا هذه الاستعارات - وهي من أشيع الاستعارات الجاهلية التشخيصية كما ذكرنا - الإحساس برسوخ (المجد) و(الحسب)، والاعتزاز بهما اعتزاز من يبني البناء شيئًا فشيئًا، ويعليه أمامه وأمام الناس يومًا بعد يوم، مباهيًا متافخرًا.

ويكثر تشخيص المجرد في الشعر الجاهلي، بصوره المتفاوتة، كتشخيص (الهمة) في قول زهير:

٣٦-مورّث المجد لا يغتال همته عن الرياسة لا عجز ولا سأم(٣)

(ولاحظ دلالة الاغتيال على المباغتة العنيفة).

وتشخيص (الغواية) في قول امرئ القيس على لسان محبوبته:

٢٦-فقالت: يمين الله مالك حيلة وما إن أرى عنك الغواية تنجلي(٤)

وإذا كان امرؤ القيسي ينظم حقًّا ما قالته له صاحبته بلفظه، فما أبلغها، وقد جعلتنا بكلمة (تنجلي) نذكر الليل، فنخشى ظلمته، ونرقب انكشافه، خوف تلك المرأة من غواية صاحبها وترقبها انكشافها عنه.

وتذكرنا هذه الاستعارة بـ (تجلي العماية) في قول عبيد بن الأبرص:

إذا ذكرت يومًا من الدهر شجوَها على فرع ساق أذْرَت الدمع سافكًا

سراة الضحى، حتى إذا ما عمايتي تجلّت، كسوتُ الرحلَ وجناء تَامكا(٥)

و(تجلت عمايته) أي تكشفت عنه غفلته. ويجعل امرؤ القيس للنوم صبابا، في قوله يصف الفتيات الكواعب، وهن يدفعن صاحبته:

١١-يزجِّينها مشي النّزيف وقد جرى صُبابُ الكرى في مخلها، فتقطعا(٦)

(1) ديوانه ص٩٣

(2) ديوانه ق٩ ص٨٤

(3) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣٣

(4) ديوانه ق٢٤ ص١٣٦

(5) ديوانه ص١٠١، والشجو: الحزن، ذكرت:يعني الحمامة. السراة:ارتفاع النهار. التامك:الناقة العظيمة السنام.

(6) ديوانه ق٣٤ ص١٣٣ يزجينها:يسقنها سوقًا رفيقًا. النزيف:السكران الذي نزف عقله، فلا يعي. أو الذي نزف دمه فلا يقدر على المشي. صباب الكرى: بقية النعاس.

وتدل (صباب الكرى) على أن صاحبته كانت مستسلمة للنوم، ثم أذهبته عنها هؤلاء الفتيات العابثات، فأخذت في نوم متقطع، وهي تمشي معهن مشي السكران. ويتكرر حدث التجلي والانكشاف مع منقول إليه آخر هو (الجهل) في قول الأعشى:

٥٠-لم يُنقص الشيبُ منه ما يقال له   وقد تجاوز عنه الجهلُ، فانقشعا(1)

ويلاحظ هنا قدرة الفعل (انقشع) على الإيحاء بالليل واستحضار ظلمته، وكأن الأعشى يعقد صلة بين الجهل (بمعنى الطيش والسفه) وظلمة الليل.

وربما تجاوزت الخنساء بالجهل المعنى السابق في قولها:

ولو كنت حيا كان إطفاء جهله   بحلمك في رفق، وحلمك أوسع(2)

حيث تستحضر كلمة (إطفاء) في الذهن صورة النار، فتتوقد بذلك هذه (العلاقة الشعرية) الطريفة بين النار والجهل.

وتشكل الخنساء بألفاظ أقرب إلى اهتمامات النساء هذه الاستعارة الطريفة في قولها:

لا نوم حتى تقودوا الخيلَ عابسةً   يَنْبُذْنَ طَرْحًا بمُهرات وأمهار

أو ترحضوا عنكم عارًا تجللكم   رحض العوارك حيْضًا عند أطهارِ(3)

وقد نجحت الخنساء في اقتناص كلمة (رحض) بما لها من دلالة مقززة منفرة وربطها بكلمة (العار).

والحق أن هذه ليست استعارة نسائية خالصة؛ فقد وقع مثل ذلك في شعر الشعراء، كقول بشر بن أبي خازم:

٣٠-فأفوا وفاءً يغسلا لذَّم عنكم   ولا بُرّ ضَبّاء، والزيت يعصر(4)

ولا شك أن (يغسل) أخف تأثيرًا في نفوسنا من كلمة (يرحض)، فالذم أخف تأثيرًا في النفس كذلك من العار.

ولعل بشرًا قد نجح هو الآخر في جعلنا نرى (الذم) رؤيتنا للثوب المدني عند غسله. وقد جمع عوف بن عطية التيمي بين (الرحض) و(الغسل) في قوله:

٨-عَمَدْتُ لأمر يرحض الذَّم عنكم   ويغسل عن حر الأنوف الخواطما(5)

ولعل أبرز سمات الاستعارة التشخيصية في الشعر الجاهلي اعتمادها كثيرًا - في التشخيص - على صفات بعض الموجودات المادية البيئية، كصفات الحبل، في قول الأعشى:

---

(1) ديوانه ق١٣ ص١٠٧ الجهل: طيش الشباب. انقشع: ذهب.

(2) ديوانها ص٩١

(3) ديوانه ق١٦ ص٨٩

(4) الأصمعيات (أصمعية ٥٩) ص١٨٦ والخواطم:العلامات التي يوسم بها، أراد بذلك العيب والعار.

(5) ديوانه ق١٥ ص١١٩ جوز الأمر: أمضاه ونفذه.

٦-فلا بأس أني قد أجوّز حاجتي بمُستحصد باق من الرأي مُبْرَم[(١)]

وقول أوس بن حجر:

١٤-بكيتم على الصلح الدُّماج وفيكم

بذي الرمث من وادي تبالةِ مِقْنَبُ[(٢)]

و(المستحصد) و(المبرم) و(الدماج) كلها صفات للحبل المفتول فتلاً قويًا محكمًا. وقد دلت مع (الرأي) و(الصلح) على القوة والمتانة والإحكام.

ومن أبرز تلك السمات كذلك اختيار الوحدات اللغوية الدالة على العنف والشدة، وهي ترتبط بمسميات مادية، كقول الخنساء:

لا تَخَلْ أنني لقيت رَواحًا بعد صخر حتى أَثَبْن نُواحًا

من ضميري بلوعة الحزن حتى نكأ الحزن في فؤادي فِقاحا[(٣)]

حيث جعلت (الحزن) في حدة (السيف) الذي ينكأ الفؤاد.

وربما ارتبطت ببعض المتعلقات الطبيعية، كبريق الموت في قول عبيد بن الأبرص:

وخيّرني ذو البؤس في يوم بؤسه خصالاً أرى في كلها الموتَ قد بَرَق[(٤)]

و(لمعان المنية) في قول أوس بن حجر يصف كتيبة الجيش:

٦-وجئنا بها شهباء ذات أشِلَّة لها عارض فيه المنيةُ تَلْمَعُ[(٥)]

فالبريق واللمعان متعلقان بالبرق والرعد، وكأنهما يعنيان موتًا مفاجئًا مخيفًا. أفلا يرمز الرعد والبرق كلاهما إلى تغير طبيعي مفاجئ مخيف كذلك؟ ومن الوحدات المختارة من متعلقات طبيعية كذلك، دلالة على الشدة والعنف، الفعل (طما) في استعارة الأعشى:

٢٧-إذا ما رآني مُقبلاً شام نبلَه ويرمي - إذا أدبرت ظهري - بأسهُم

٢٨-على غير ذنب، غير أن عداوة طَمَتْ بك، فاستأخِرْ لها أو تَقَدَّمِ[(٦)]

---

(1) ديوانها ص٥٩ ينبذن: يلقين. طرحًا: من طرحت الأنثى الجنين: ألقته قبل كماله. العوارك: واحدتهن العارك: الطامث، المرأة التي سال دمها. والأطهار: أيام طهر المرأة. ترحضوا: تغسلوا.

(2) ديوانه ق٢ ص٧ ذو الرمث: هو وادي تبالة، لأنه كثير الرمث أيضًا. والرمث: واحدته رمثة، وهي شجرة من الحمض، أو شجر يشبه الغضا ووادي تبالة يقع بالقرب من الطائف. المقنب: جماعة الخيل والفرسان، وأراد بها الجيش.

(3) ديوانها ص٢٦ الرواح: الراحة. أثبن: من أثابه، جازاه. وربما كان ضمير الجمع المؤنث عائدًا إلى صروف الأيام. من ضميري، وبلوعة الحزن: متعلقان بأثبن، أي جعلن ثوابي لوعة الحزن في ضميري. نكأندبة الجرح: قشرها قبل أن تبرأ، فندبت. الفقاح: واحدتها فقحة، أرادت بها الجرح.

(4) ديوانه ص٩٩

(5) ديوانه ق٢٨ ص٥٨ الشهباء: الكتيبة كثيرة السلاح. الأشلة: جمع شليل، وهو الدرع القصيرة أو الثوب يلبس تحت الدرع. العارض: ما سد الأفق من سحاب وغيره.وهو هنا غبار الكتيبة الذي تلمع من خلاله المنية، أي السيوف.

(6) ديوانه ق١٥ ص١٢٣ شام نبله:أي أغمدها. طما: ارتفع وطمت به العداوة أي استخفته و أثارته.

إذ يرتبط (طما) بالنهر إذا ارتفع ماؤه واشتد وفاض. وذلك ما لا تحمد عواقبه، وكأن الأعشى ينبه إلى خطر تلك العداوة وما يتبعها من دمار وهلاك.

بناء على ما سبق، نرى أن الشاعر الجاهلي قد تعددت لديه مصادر تشخيص المعنوي وصوره، فقد عول على جميع صور التشخيص الممكنة دلاليًا، وهي التشخيص بالموجودات الطبيعية وما يتعلق بها من صفات وأحداث، والتشخيص بمتعلقات إنسانية ومهارات إنسانية، والتشخيص بمتعلقات الحيوان ولوازمه،والتشخيص بماديات أخرى غير محددة المجال.

ب- استعارة الكائنات الحية:

وهي تلي النوع السابق من حيث كثرة وقوعها في الشعر الجاهلي كما يفيد إحصاء العينات. وأكثر الكائنات الحية تعويلاً عليها في هذه الاستعارة هو الحيوان الضخم والإنسان. ولا يلفت النظر في تلك الاستعارات ما أخذ عن عالم الإنسان بقدر ما نعجب لهذا الحشد الهائل من الاستعارات التي تعتمد على النقل من عالم الحيوان، لاسيما الناقة والجمل. ويمكننا تقسيم هذه الاستعارة في الشعر الجاهلي إلى ثلاثة أقسام فرعية هي:

١- ما اشترك فيه الإنسان والحيوان.

٢- ما يرجح أن يكون النقل فيه من عالم الإنسان.

٣- ما نقل عن عالم الحيوان فقط.

أما النوع الأول، فمن أمثلته (السحاب الأوطف) في قول امرئ القيس:

١٠-وغيث كألوان الفنا قد هبطته   تعاون فيه كل أوطف حنان(١)

ويعني السحاب الأوطف الذي دنا من الأرض، كأن له حملاً لكثافته. وقال الأعلم الشنتمري في شرحه: "وأصل الوَطَف في العين، وهو كثرة هدب شفرها وطوله"(٢). وتذكرنا الاستعارة السابقة بقول أوس بن حجر، يصف السحاب:

١٥-دان مسفٌ فُوَيْق الأرض هَيْدبُه   يكاد يدفعه من قام بالراح(٣)

وجعل (الهيدب) للسحاب دلالة على كثافته وقربه وتدليه إلى الأرض.

---

(1) ديوانه ق٩ ص٨١

(2) شرح ديوان امرئ القيس للأعلم الشنتمري، طبعة الشيخ ابن أبي شنب ص٢١٢، ٢١٣ وفيه (تعاور).

(3) ديوانه ق٥ ص١٥

ومن ذلك أيضًا (مجت الشمس ريقها) في قول النابغة، يصف البقر الوحشي:

يُثِرْنَ الحصى، حتى يباشرن بردَه إذا الـشمس مجّـت ريقهـا بالكلاكـل[١]

أي أرسلت أشعتها المحرقة.

وتدخل (الشمس) في استعارة أخرى طريفة في قول الأعشى، يصف محبوبته (قتيلة):

٢٢-إذا لبــست شـيدارة ثــم أبرقــت بمعـــصمها، والــشمس لمــا تَرَجّـــلِ

٢٣-............................ ....

٢٤-رأيــت الكــريم ذا الجلالــة رانيــا وقد طـار قلـبُ المـستخفِّ المعـذّلِ[٢]

فقد استطاع الأعشى باستخدام الفعل (ترجل) إظهار حركة الشمس في ارتفاعها وتصوير تلك الحركة. ومن الاستعارات المبتكرة التي تدخل في هذا النوع (الفأس المذكرة) في قول النابغة:

١٣-أكبَّ على فأس يُحِدُّ غرابَها مـذكرة مـن المعـاول بـاترة[٣]

و(الحسام الذكر) في قول عنترة:

فشككتُ هذا بالقنا وعَلَوْتُ ذا مـع ذاك بالــذكر الحُـسام الأبــترِ[٤]

وتحمل الصفة في هاتين الاستعارتين دلالة واحدة، هي شدة القطع والبتر، كما يكون في الذكر من شدة وحسم وعنفوان.

أما النوع الثاني، وهو ما نرجح أن يكون النقل فيه من عالم الإنسان، فإنما نعتمد فيه على الزعم بأن الشاعر كان يفكر في لازمة من لوازم الإنسان وهو يصوغ استعارته، وإن اشترك معه فيها أنواع من الحيوان.

ومن ذلك (كبد السماء) في قول الخنساء:

أبــــكي علـــــى أخـــــوي والقـــبر الـــذي واراهـــــما

....

رمحــــين خَطِّيَّــــــن في كبـــــد الـــسماء ســـــناهما

---

(1) ديوانه ص٩٣ والكلاكل هنا صدور الخيل.

(2) ديوانه ق٧٧ ص٣٥٥ الشيدارة: ثوب يشق ثم تلقيه المرأة على عنقها مـن غـير كمـين ولا جيـب. وهـو معـرب عـن الفارسية، واصله (شادريان). أبرقت بمعصمها: كشفت عنه ولوحت به. ترجلت الشمس: ارتفعت. رنا: أدام النظـر في دهشة وقد غلبه الهوى. المستخف: الذي استخفه الهوى فحمله على الخلاعة. المعذل: الذي يكثر النـاس مـن عذلـه، أي لومه على ما يأتي من أفعال تتنافى مع الوقار.

(3) ديوانه ق٢٨ ص١٥٦

(4) ديوانه ص٤٣

ومنه كذلك (نياط الخرق) في قول امرئ القيس:

٩-وخرق بعيد قد قطعت نياطَه　　　عـلى ذات لَـوْثٍ سَـهْوة المـشي مـذِعان[١]

وأصل (النِّياط) - كما يقول الأعلم الشنتمري - عرق معلق بالقلب[٢].

ولعل من هذا النوع كذلك (أيدي البلى) في قول عنترة:

لمن طلل بالرّقمتينْ شجاني　　　وعاثـت بـه أيـدي الـبلى فحكـاني[٣]

وأما النقل عن عالم الحيوان فقط، فقد قدم أظهر أنواع الاستعارات وأهمها وأكثرها خصوصية في الشعر الجاهلي، بحيث يمكن القول بأنه إذا كان لكل عصر نوع معين من الاستعارة يتميز به أو يميزه، فإن (استعارة الحيوان)، أو بالأحرى (استعارة الناقة والجمل) هي أبرز أنواع الاستعارة في العصر الجاهلي وأهمها. وواضح أن السبب في ذلك هو ما للناقة من دور في حياة البدوي، فهو يقضي معها وقته معتنيًا بها أو راحلاً عليها، إنها وسيلته في السفر ومبلغته ديار الأحبة.

والذي يلفت النظر هنا - على وجه الخصوص - هو الربط بين الناقة (أو الجمل) وما يتعلق بهما، وبين الحرب والسحاب والليل والشمس.

أما الربط بين البعير والحرب، فهو أبرز ما تتميز به الاستعارة في الشعر الجاهلي بعامة. لقد خلع الشاعر الجاهلي على الحرب - وهي من أهم المحاور الموضوعية التي شغل بها - صفات الناقة وما يتعلق بها من أحداث:

فيه (حرب ضروس) في مثل قول قيس بن الخطيم:

١١-وإني في الحرب الضَّروُس موكلٌ　　　بإقـدام نفـس مـا أُريـدُ بقاءهـا[٤]

(وضرستهم الحرب) في مثل قول زهير:

خذوا حظكم من ودنا إن قربنا　　　إذا ضرّستنا الحـربُ نـارٌ تُـسعَّرُ[٥]

فقد رأوا في أضراس الناقة رمزًا للتهويل والتخويف، وربما نقلوه إلى (الأنياب)، كقول الأعشى:

١٥-فـما وجـدتك الحـربُ إذ فرَّبابهـا　　　عـلى الأمـر نعّاسـا عـلى كـل مَرْصَـدِ[٦]

---

(1) ديوانه ق٩ ص٨١ والخرق: الفضاء الواسع تنخرق فيه الرياح. اللوث: القوة. السهوة: سهلة المشي. المذعان: المطاوعة.

(2) شرح الديوان للأعم الشنتمري ص٢١٢

(3) ديوانه ص٥١، وقارن ص١٨٨

(4) ديوانه ق١ ص٤٩

(5) ديوانه ق١٤ ص١١١

(6) ديوانه ق٢٨ ص١٩١ فر الدابة: فتح فاها وكشف عن أسنانها ليعرف سنها. المرصد: اسم مكان من رصد. ورصده قعد له على طريقه وراقبه.

وكثيرًا ما يعبر في الشعر الجاهلي بحدث (اللقاح) عن اشتداد الحرب واستحكامها وما يرتبط بها من توقعات النتاج، ومن ذلك قول الأعشى:

٣٧-أخـو الحـرب إذ لقحـت بـازلا   سـما للعـلا وأحـلَّ الحِـمارا[١]

وقول سلامة بن جندل:

٢-وقـد نُقـدِّم في الهيجـاء إذ لقحـت   يـوم الحِفـاظ، ونحمـي كـلَّ مكـروب[٢]

وإذا نتجت الناقة وأردت مسح ضرعها باليد؛ لتدر، عرف ذلك باسم (المَرْي). وقد نقله قيس بن الخطيم للحرب كذلك، في قوله:

وأنـا إذا مـا ممتـورا الحـرب بلحـوا   نقـيم بآسـاد العـرين لواءهـا[٣]

وممتروا الحرب هم - إذا -الذين يستدرون الحرب، أي يشعلونها.

وإذا امتنعت الناقة عن (الإدرار)، فهي (عصوب) أو (مانع)، لا تدر. وقد تراكبت تلك الصفات جميعًا في قول الخنساء:

شَـدَدتَ عِـصابَ الحـرب، إذ هـي مـانع   فألقـت برجليهـا مَرِيّـا، فـدرَّت[٤]

فالأصل في (العصوب) الناقة التي لا تدر، حتى يعصب فخذها أو أنفها بحبل، لولاه لمنعت درتها. وإلقاء الناقة برجليها مريًا، أي إذا فجرت بين رجليها لتحلب.

ومن الاستعارات التي يكثر دورانها في الشعر الجاهلي، بحيث يمكن أن تعد من استعاراته النمطية (الحرب العوان)، في مثل قول قيس بن الخطيم:

٣٢-فهـلاَّ لـدى الحـرب العـوان ضـبرتُمْ   لوَقْعَتِنـا، والنـاسُ صَـعْبُ المراكـب[٥]

وقول بشر بن أبي خازم:

٩-ومـا حـيّ نحـل بعقـوتيهم   مـن الحـرب العـوان بمُـستراح[٦]

وقول عبيد بن الأبرص:

ونسيرُ للحرب العَوان إذا بدت   حتـى نلـفَ ضِرامَهـا بـضِرامِ[٧]

وأصل الصفة للناقة. فالناقة العوان هي التي لقحت، وسبق لها أن ولدت. والحرب العوان - إذا - هي الحرب الشديدة التي كان قبلها حروب، أو التي قوتل فيها مرة بعد مرة.

---

(1) ديوانه ق٥ ص٤٩ أصل الحمار: استباحهم وجعلهم حلالاً. الحمار: ضبة وعبس والحارب بن كعب.

(2) ديوانه ق٦ ص٢٣١

(3) ديوانه ق١ ص٢٣ (طبعة السامرائي ومطلوب).

(4) ديوانها ص١٦

(5) ديوانه ق٤ ص٩٣ (طبعة دار صادر).

(6) ديوانه ق١٠ ص٤٤ بعقوتيهم: بجانبيهم. بمستراح: بمراح.

(7) ديوانه ص١٣٢ نلف: نجمع. ضرامها: نارها.

وقد جمع زهير بين عدة صفات للناقة منقولة إلى الحرب في بيته المعروف:

١٦-إذا لقحـت حـرب عـوان مُـضِرَّةٌ   ضَرُوسٌ تهـرّ النـاسَ أنيابُهـا عُطْـلُ

١٧-...............................   ....

١٨- تجدهم على ما خَيّلت (البيت)[١].

وتجتمع تلك الصفات على الدلالة على معنى الشدة والشراسة. وقد نجح زهير بتلك الصفات والأحداث المتعددة في تشخيص ثورة الحرب ونقلها إلينا متحركة مرئية.

ويستغل الحطيئة الفعل (أناخ) بما يصحبه من عنف وحركة وشدة وطأة، في رسم صورة أخرى للحرب، في قوله، يمدح خارجة بن حصن:

تركتَّ الحيَّ من عمرو فُلُولاً   وحربا قد أنختَ على الرِّباب[٢]

أي أوقعوها بعدتهم وثقل وطأتهم.

وأما الربط بين البعير والسحاب، فمن أمثلته (مري السحاب مزنها) في قول الشماخ بن ضرار، يصف ظبية وولدها:

١٥-باتا إلى حِقْف تهبّ عليهما   نكبـاءُ تَـبْجِسُ وابـلاً غَيْـداقا

١٦-من صَوْب ساريةٍ أطاع جهامُها   نكبـاء تمـري مزنَهـا أوداقـا[٣]

فأصل (المرى) كما ذكرنا من قبل، هو مسح ضرع الناقة لتدر. ومرى السحابة مزنها، يعني استخراج ما فيها من ماء. ومن ذلك أيضًا قول عبيد بن الأبرص:

سـقى الربـابَ مجلجـل الـ   أكنـاف لمَّـاح بروقُـه

جَـوْنٌ تُكَرْكِـرُه الـصّبـا   وَهْنًـا وتمريـه خريقُـه[٤]

ومن الربط بين البعير والليل قول امرئ القيس يصف الليل، في معلقته، وصفه المشهور:

---

(1) ديوانه ق٢ ص٣٩ لقحت: حملت. ولقحت الحرب: اشتدت. تهر الناس مصيرهم، أي يكرهونها.العصل: الكالحة المعوجة. ضربها مثلاً لقوة الحرب وقدمها، لأن ناب البعير إنما يعصل إذا أسنّ.

(2) ديوانه ق٥٥ ص١٧٧ والرباب هم بنو عبد مناة بن أد. والحي من عمرو أراد عمرو بن تميم.

(3) ديوانه ق١٣ ص٢٦٣-٢٦٤ الحقف: ما اعوج من الرمل واستطال وأشرف. نكباء: كل ريح انحرفت ووقعت بين ريحين. والرياح الأربع عند العرب هي: الشمال والجنوب والصبا والدبور. تبجس: تشق وتفجر. الوابل:المطر الشديد. وغيث غيداق: كثير الماء. الصوب: انصباب المطر. السارية: السحابة تمطر ليلاً. أطاع: انقاد. الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه. وقيل: الذي قد أراق ماءه مع الريح، وهو المراد هنا. المزن: السحاب ذو الماء. أوداق: جمع ودق: وهو المطر الشديد.

(4) ديوانه ص٩٦ (طبعة دار صادر - بيروت) الرباب: السحاب الأبيض. واحدته: ربابة. المجلجل، من جلجل السحاب: رعد. اللماح، من لمح البرق: لمع. الأكناف: الجوانب. الجون: الأسود. تكركره: تعيده مرة بعد أخرى. وهنا: ليلاً. تمر به، من مرت الريح السحاب: استدرته. الخريق: الريح الشديدة الباردة.

٤٥-فقلتَ له لما تمطّى بصُلبه وأردف أعجازًا وناء وبكلكل
٤٦-ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباحُ منك بأمثل[1]

فاستعان في تصوير امتداد الليل وانتشاره بحركة البعير المعروفة.

ويربط الشاعر الجاهلي بين الحيوان والشمس، فيجعل للشمس قرونًا، مثل قول الأعشى:

٣٨-حتى إذا ذَر قرنُ الشمس صبَّحها ذؤال نبهان تنفي صحبه المتعا[2]

وقول أوس بن حجر:

١١-كأن قرون الشمس عند ارتفاعها وقد صادفت طلقًات من النجم أعزلا
١٢-تردّد فيه ضؤوها وشعاعها فأحسن وأزين بامرئ أن تسربلا[3]

فإذا كان القرن أو ما يبدو من الغزالة، فإن (قرن الشمس) أول ما يبدو منها عند طلوعها.

وتصنع هذه الاستعارة مع أختيها السابقتين (الحرب العوان) و(لقحت الحرب) الثلاثي الاستعاري النمطي البارز في الشعر الجاهلي كله.

هكذا ارتبطت صفات الحيوان ولوازمه بنشاطات إنسانية وظواهر طبيعية، ولعب المعجم اللغوي للحيوان الدور الأكبر في بنية الاستعارة الجاهلية. وكان هذا المعجم هو العامل المؤثر في إنتاج بعض من أطرف الاستعارات الجاهلية وأكثرها تفردًا. وانظر إلى هذه الاستعارة الفريدة في قول الحطيئة، يخاطب أعداء قومه:

فلن تعلفونا الضيمَ مادام جذمنا ولمّا تَرَوا شمسَ النهار استسرَّتِ[4]

إنه يأبى أن ينزل قومه منزلة الحيوان الذي يقنع بعلفه ويجتره راضي البال. ونجاح هذه الاستعارة وتفردها وطرافتها منعقد على ما يلقيه الفعل (يعلف) من ظلال إيحائية على كلمة (الضيم)، وكأن الشاعر يعني أن من يرضى بالضيم فقد أدخل نفسه في زمرة الحيوان الذي يلقى إليه بالعلف، فيرضى به، ولا يملك له بديلاً!

---

(1) ديوانه (المعلقة) ق١ ص٣٦ تمطى: امتد. صلبه: ظهره. الأعجاز: جمع عجز، وهو مؤخر الحيوان. ناء بكلكله: نهض بصدره.

(2) ديوانه ق١٣ ص١٠٥ ذر: طلع. ذأل: أسرع ومشى في خفة. ويعني بالذؤال هنا: الصائد. المتع: جمع متعة، يعني أنه يطلب لهم زادًا وطعامًا (وقارن ديوانه ب ٢٢ ق٢٩ ص١٩٧، ب ١٥ ق٧٩ ص٣٦٣).

(3) ديوانه ص٨٤ الأعزل: أحد السماكين. والثاني هو الرامح، وهو من منازل القمر، ينزل به. فيه: أي الدرع. طلق: يوم طلق صاف.

(4) ديوانه ق٢٣ ص١٢٠

ج- الاستعارة من المجال الإنساني:

وتعتمد - كما رأينا - على نقل السمات والمميزات والطبائع الإنسانية إلى غير الإنسان. وهي - بهذا المفهوم - أقل شيوعًا من النوعين السابقين، فهي - كما يبين الإحصاء السابق - تحتل المرتبة الثالثة في الشعر الجاهلي.

ويمكننا أن ندخل في هذا النوع من الاستعارة ما يتعلق بالجوانب الإنسانية من عواطف، ومهارات، وقدرات، ومميزات إنسانية خاصة.

ولعل أهم ما ينبغي ملاحظته في هذا النوع هو أن الشاعر الجاهلي غالبًا ما يخلع على الأشياء: مادية أو مجردة، طبائع إنسانية، وحالات نفسية أو علاماتها.

ومن ذلك (الشكوى)، في (شكوى الفرس) إلى عنترة، ليدل على امتعاضه ورفضه لما ناله من رماح الأعداء:

فازورّ من وقع القنا بلبَانه وشـــكا إليّ بعـــبرة وتحمحـــم(١)

وكأن الفرس قد تجرد من صفته الحيوانية، وصار يشارك الإنسان في استشعار الألم والشكوى. و(الغضب) في (الزمن الغضوب) في قول الخنساء:

أسدان محمرا المخالب نجدة بحـران في الـزمن الغـضوب الأغـر(٢)

و(الضجيج) في (ضجيج الصبر) في قول عنترة:

سأصبر حتى تطرحنّي عوازلي وحتى يـضجَ الـصبرُ بـين جـوانبي(٣)

وتدل الاستعارة على شدة صبره وتناهيه، حتى يضج الصبر ذاته.

و(الغيرة) في (غيرة الغصن) في قوله أيضًا، يصف النساء:

مهفهفات، يغار الغصنُ حين يرى قـــدودها بـــين ميـــاد ومنـــصهر(٤)

و(البكاء) في (الزمان الباكي) في قوله أيضًا:

ياعبل! إن تبكي عليَّ فقد بكى صرف الزمـان عـليّ، وهـو حَـسُودُ(٥)

---

(1) ديوانه ص٨٨، أزوَر: مال. الفنا:الرمح. اللبان:الصدر. تحمحم: نظر إلى صاحبه ليرق له.

(2) ديوانها ص٧٩

(3) ديوانه ص١٩٢

(4) ديوانه ص٤٤

(5) ديوانه ص٤٢

أو (التناوح) في (تناوح الريح) في قول لبيد:

ويُكَلِّلون إذا الرياح تَنَاوحتْ خُلُجًـا تمـد شـوارعًا أيتامهـا[1]

وإذا كان التناوح هو اجتماع الناس في المناحة وتقابلهم، فإن الرياح المتناوحة هي - إذا - الرياح الشديدة التي يتقابل هبوبها من جهة مع الهبوب من جهة أخرى. وهي استعارة موحية بانخراط الريح في هبوبها، وتناوبها فيه، كما يتناوب النساء البكاء الشديد في المناحة! ومن العلامات التي قد تنعكس فيها بعض تلك الصفات (الكلاحة، في (الحرب الكلوح) في قول الخنساء:

فَمَنْ للحرب إذ صارت كَلُوحًا وشمّر مشعلوها للنهوض[2]

و(الزمان الكالح) في قول الأعشى:

٢٢-لما رأيتُ زمانًا كالحًا شَبِما قد صار فيه رءوس الناس أذنابًا
٢٣-يمّمتُ خيرَ فتى في الناس كلهم الشاهدين به أعني ومن غابا[3]

و(الكلاحة) هي - كما نعرف - عبوس الوجه من غم ونحوه. وهي صفة إنسانية ظاهرة ملحوظة.

وقد استعان بها الشاعر في تصوير الحرب والزمان؛ فالحرب الكلوح هي التي اشتعلت نارها وجد فيها الجد. والزمان الكالح هو الذي ينذر بضيق العيش وسوء الحال وانشغال البال! وقد يخلع الشاعر على بعض الأشياء صفات إنسانية خلقية، فالقرى (الكرم) مما يكثر الحديث عنه بين العرب، وكان ذلك سببًا في صنع الاستعارة الطريفة (يقري الهموم). في مثل قول الأعشى:

وقد أقرى الهمومَ إذا اعترتني عُـذافرةً، مُـضبَّرةً، عُقامـا[4]

---

(1) شرح المعلقات السبع ص١٥٨ أي يعطون الفقراء والمساكين جفانا تحكي بكثرة مرقها ماء الخليج، وذلك عند هبوب الرياح في الشتاء ووقت ضنك العيش. وهي جفان عظيمة ملئت بالمرق وكللت باللحم.

(2) ديوانها ص٩٠

(3) ديوانه ق٧٩ ص٣٦٣ الشيم: البردان الجائع. يمه: قصده. الشاهد: الحاضر

(4) ديوانه ق٢٩ ص١٩٥ قرى الضيف: أضافه وأطعمه.اعتراه: حل به. عذافرة: ناقة شديدة. مضبرة: مجتمعة مكتنزة اللحم. عقام: بازل شديدة، أو لم يولد لها، والولادة تضعفها وتذهب بقوتها.

وتقابلنا هذه الاستعارة كثيرًا في الشعر الجاهلي. وهي تعكس إيجابية الشارع في دفع همومه إذا حلت به. فهو يجد الفكاك منها في ركوب ناقته الشديدة الموثق الخلق، كأنه يقدم تلك الناقة لـلـهموم قرى.

لقد كان النقل من عالم الإنسان سببًا في إنتاج عدد من الاستعارات الطريفة البكر في الشعر الجاهلي، ولعل من أهمها هذه الاستعارات الثلاث:

(القمر المُبرص) في قول الأعشى:

فهل تنكر الشمسُ في ضوئها أو القمـر البـاهر المُـبْرِصُ[1]

فالبرص من الأمراض التي تصيب الإنسان، والقمر المبرص (المصاب بالبرص) هو القمر الأبيض، على التشبيه بالمصاب بالبرص. و(الموت الطفل) في قول عنترة:

ويأتي الموتُ طفلاً في مُهودٍ وَيَلقى حتفَه قبل الفطام[2]

وإذا كانت المقابلة الحادة بين وحشة الموت وبراءة الطفل توحي بالتناقض الفكري والشعوري أول الأمر، فإنه تناقض ظاهري فحسب؛ لأن الشاعر يريد أن يحدثنا عن موت في بدايته، موت صغير، يبقى صغيرًا، بل ربما مات هو نفسه قبل أن يشتد عوده، كذلك الطفل الذي يلقى حتفه قبل الفطام! وإذا كان عنترة يحدثنا عن موت الموت في بيته السابق، فإن الأعشى يحدثنا عن حياة الموت في قوله:

١٥-ويقسِمُ أمرَ الناس يومًا وليلة وهـم سـاكنون والمنيـة تَنْطِـقُ[3]

فإذا سكت الناس وغلبوا على أمرهم، كانت الكلمة للموت. والكلام رمز الحياة وتعبير عنها، وكأن الأعشى يتحدث عن موت حي، أو عن حيوية الموت!

د- استعارة النقل الجمالي:

وهي – كما يشير الإحصاء السابق – أقل أنواع الاستعارة وقوعًا في الشعر الجاهلي. ويبدو أنها أقل الأنواع وقوعًا في الشعر والنثر بعامة. وتعكس هذه الاستعارة التداخل البين بين شيئين من حقلين دلاليين مختلفين اختلافًا شديدًا بل مختلفين اختلافًا تامًا.

(1) ديوانه (طبعة دار صادر – بيروت) ص١٠٣

(2) ديوانه ص١٨٠

(3) ديوانه ق ٣٣ ص٢١٩

وتتمتع استعارة النقل الجمالي بقيمة انفعالية وتأثيرية عالية جدًا. وهي لا تتجاوز التبليغ Denotation إلى الإيحاء Conotation فحسب، وإنما يغلب عليها التشكيل اللغوي الجمالي. ولذلك، فهي تتصف بالإيحاء الشديد والإدهاش.

إن هذا النوع من الاستعارة لا يهدف إلى مجرد التشخيص للمنقول له، مهما بلغت مهارة الشاعر وقدرته على ذلك، وإنما يخرج بالمنقول له بالقوة، ليجتمع بالفعل مع المنقول في حقل دلالي واحد، حيثما لا يجتمعان أبدًا في العرف اللغوي. وعلى قدر تباين الحقول الدلالية التي ينتمي إليها كل من طرفي الاستعارة تكون درجة التعقيد والتركيب في بنية الاستعارة ذاتها من ناحية، وتكون درجة طرافتها ومفاجأتها للمتلقي من ناحية أخرى. ومن أمثلة هذا النوع (رث الجسم) في قول الحطيئة عن زوجته (أمامة):

ألا هبّت أمامةُ بعد هدء — تعاتبني وتجبهني بظلم
تعاتب أن رأتني ساف مالي — وطاوعتُ القيادَ ورثّ جسمي(1)

وتوحي هذه الاستعارة بما صار إليه جسده من فقدان حيويته ونضارته بكثرة ما اعتوره مع الأيام. وهي تفاجئنا بهذا الجمع الطريف المبتكر بين شيئين لم نألف الجمع بينهما. وأود أن ألفت الانتباه إلى اختلاف هذه الاستعارة عن استعارات أخرى كان المنقول فيها هو الفعل (رث) مثل (رث الوصل) في قول أبي ذؤيب:

فإني إذا ما خلة رثّ وصلُها — وجدّت بَصَرْمٍ، واستمرّ عِذارُها
فإني جدير أن أودّع عهدَها — بحمد، ولم يرفع لدينا شنارُها(2)

فلا يكاد يتعدى الدور الذي يلعبه المنقول في هذه الاستعارة تشخيص المنقول له وتجسيمه، ومازالت علاقة (المناسبة) قائمة بينهما. أما النقل في (رث جسمه)، فليست وظيفته التجسيم على الإطلاق، وإنما هو نقل الشئ من موضعه إلى موضع آخر؛ فالفعل (رث) يستخدم عادة للثوب والحبل، وهما من الموجودات المادية أو الجمادات التي توصف بالبلى والقدم، في مقابل الجسم البشري الذي يوصف بالسقم والمرض. فهل يريد الشاعر بالفعل (رث) أن يدخل جسمه في عداد الجمادات، لما اعتراه من عجز وهلاك وفناء؟

---

(1) ديوانه ق٢٧ ص١٢٥ ساف: هلك

(2) ديوان الهذلين (القسم الأول) ص٢٨، ٢٩

إن ذلك مما يدعم صحة قول جان كوهين J. Cohen: "عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة، فإن الذي ابتدعه إنما هو الوحدات وليس العلاقة"[1].

وتقود هذه الملحوظة إلى ضرورة التفريق بين مجموعات استعارية تبدو - لأول وهلة - متشابهة، ولكنها في الواقع ليست كذلك. فمن الاستعارات الجاهلية تركيب كلمة (مر) وهي ذات دلالة ذوقية حسية، مع كلمات ذات دلالات مجردة، مثل (اللقاء) و(البخل) و(الظلم).

وإذا تأملنا الكلمات الثلاث الأخيرة، رأينا أن الأولى قد تستدعي كلمة (مر) في حالة شعورية بعينها، أما الأخريان فهما - لما تدلان عليه - يقبلان المنقول في كل حال.

ولننظر إلى مواقع تلك الاستعارات لندرك ذلك، فمن (اللقاء المر) قول عبيد بن الأبرص:

مُرّوا اللقاء ومبقوا العَقْدَ إن عَقَدْوا إذا أضـاع مـن الميثـاق مُـشْتَرِطُ[2]

فهو يمدح قومه بمرارة اللقاء في حالة بعينها هي الحرب.

ومن (البخل المر) قول الأعشى في ممدوحه:

١٢-يرى البخلَ مرًّا، والعطاء كأنما يَلَذُّ بـه، عَـذْبًا مـن المـاء، بـاردًا[3]

ومن (الظلم المر) قول عنترة:

فإذا ظُلِمْتُ، فإني ظلمي باسل مُـرٌّ مذاقتـه، كطعـم العلقـم[4]

فالمرارة طعم كريه فيما يذاق، والبخل والظلم خلتان كريهتان في الخلق الإنساني، وإن اضطر إليهما. والمهم هنا هو أنهما يستدعيان المنقول لهذه المناسبة المعنوية بينهما، ولذلك فإن النقل هنا ليس مباغتًا، ولكنه منتظر متوقع. وهو ليس كذلك إذا استمعنا إلى قول أبي ذؤيب:

فلم يُغْن عنه خَدْعُهُ حين أعرضت صريمتُهـا والـنفس مـرّ ضـميرُها[5]

فمعنى الضمير في ذاته لا يستوجب تخصيص نقل كلمة (مر) إليه، وهو أبعد مما سبق شعوريًا وفكريًا عن أن يوصف بالمرارة. فالنقل هو نقل مفاجئ، وهو نقل جمالي

---

(1) بناء لغة الشعر ص٥٩

(2) ديوانه ص٩٤

(3) ديوانه ق٧ ص٦٥

(4) ديوانه ص١٥

(5) ديوان الهذليين (القسم الأول) ص١٥٨

محض. وتشترك مع هذه الاستعارة في حدة المفاجأة (الرماد الغبي) في قول عبيد بن الأبرص، يصف الديار:

دار حي أصابهم سالفُ الدهـ ـــر، فأضـحت ديـارهم كـالخلال
مقفرات إلا رمادًا غبيّا وبقايـا مـــن دمنـــة الأطـــلال[1]

والرماد الغبي هو الرماد الخفي الراكد الذي لم يثر، كالإنسان الغبي الخامل. وكان يمكن أن ندخل هذه الاستعارة في المجال الإنساني (فالغباء صفة عقلية لبعض بني البشر) ولكن يبدو أنها تستعصي على ذلك، أو لا تقنع به؛ لحدة النقل هنا وعدم توقعه. ومن الاستعارات الجاهلية الطريفة التي تتجاوز التشخيص المجرد إلى النقل الجمالي المبتكر (تشذيب الأذى) في قول أوس بن حجر:

١٣-أقول: فأما المُنكرات فأتقي وأما الـشَّذا عنـي المُلِـمُّ فأُشَـذِبُ[2]

والشذا هو الأذى والشر. ولا ينبغي أن نفهم من ذلك أن الشاعر يضفي على الشر جمالاً، فالتشذيب للأشجار. وإنما الذي أفهمه من هذه الاستعارة الفريدة من نوعها في الشعر الجاهلي أنه يريد أن يؤكد لنا مهارته وتفننه في معالجة هذا الأذى، وهو أذى لا يقلقه، لأنه يقدر على تشذيبه قبل أن يتطاول عوده!

ومما يمكن إدراجه في استعارة النقل الجمالي كذلك، بعض الاستعارات اللونية، مثل (الموت الأزرق) في قول الأعشى:

١٠-أتينا لهم إذ لم نجد غير أَنْيِهِمْ وكنـا صـفائحا مـن المـوت أزرقـا[3]

ويدهشنا هنا تلوين الموت بـاللون الأزرق بخاصـة، وإيثـاره عـلى مـا تبـدو علاقتـه بـالموت مـن الألـوان أكـثر مبـاشرة كالأسـود. فهـذه الاسـتعارة - فـضلاً عـما تتمتـع بـه مـن مفاجـأة وإدهـاش وغرابـة - قـد اختـير فيهـا اللـون اختيـارًا دقيقًـا مرهفًـا للغايـة. فالأزرق يوحي حب الهدوء، وذلك ما يناسب تمامًـا معنـى البيـت، فهـم لم ينزلـوا المـوت بأعدائهم عن طول قتال، ولم يجـشمهم ذلـك عنـاء ومـشقة، لأنهـم لم يجـدوا مـنهم غـير التراجع، فكان النيل منهم سهلاً، وكان موتهم على مهل وفي هـدوء! ومـن اسـتعارة النقـل

(1) ديوانه ص١١٢، ١١٣ والخلال، الواحدة خلة: كـل جلـد منقـوش. مقفـرات: خاليـات دارسـات. الدمنـة: الكناسـة أو الزبل. الأطلال: ما شرف من الديار.

(2) ديوانه ق٢ ص٧

(3) ديوانه ق٦٩ ص٣٣٧ أنيهم: بطؤهم وتراجعهم، من أنى يأني صفائح: جمع صفيحة، وهي السيف العريض.

الجمالي كذلك ما يعتمد على المفارقة السافرة، كقول امرئ القيس في الحمار الوحشي، أنه:

يُغرِّد بالأسحار في كل سُدفة   تَغُـرُّدَ ميّـاح النـدامى المطـرّب[1]

فالتغريد للطائر. وقد نقله امرؤ القيس عن موضعه إلى الحمار. وتستطيع هذه المقابلة الحادة بين الطائر والحمار أن تبعثنا على العجب والسخرية من هذا الحمار الجرئ الذي سولت له نفسه بالتغريد، فانطلق يطرب صوته وقت السحر كما يفعل المغني بين الندمان!

وقد لاحظ لوجيرن Le Guern أن عدم التناسق بين أطراف الاستعارة يسهم أحيانًا في إنتاج أثر كوميدي[2].

هكذا أبدع الشاعر الجاهلي الاستعارة - بأنواعها المختلفة - لتجاوز التعبير عن الدلالة على نحو تبليغي منطقي مقيد، إلى التعبير عنها على نحو تأثيري انفعالي إيحائي متعدد. وقد تجلت موهبته في جعل المنقول مناسبًا للمنقول له مناسبة فنية تقوي التفاعل بينهما لإبداع المعاني الموحية.

ثالثًا: ملحوظات ختامية:

لا أهدف إلى تجميع ما وصلت إليه دراسة الاستعارة في الشعر الجاهلي من ملحوظات ونتائج. ولكنني أود - فقط - تسجيل بعض الملحوظات التكميلية والتوضيحية العامة، على النحو التالي:

أولاً: نلاحظ قلة نماذج الاستعارة في القصيدة الجاهلية إذا قورنت بالقصيدة العربية في العصور التالية، لاسيما العصر العباسي والعصر الحديث. فلو أحصيت قرائن الاستعارة في شعر امرئ القيس كله على سبيل المثال، لوجدتها لا تكاد تجاوز عدد أصابع اليدين، بينما يحتشد ديوان الشاعر العباسي أوالشاعر المعاصر بالعشرات من الاستعارات.

ويرجع ذلك - فيما أرى - إلى طبيعة الموضوعات التي شغلت الشاعر الجاهلي؛ فالموضوعات تعالج - في كثير من الحالات - أمورًا خارجة عن ذات الشاعر وهمومه الشخصية المباشرة. وانظر إلى مقاطع وصف الديار والحيوان

---

(1) ديوانه ص٥٥. السدفة: قطعة من الليل. المياح: المياس.

(2) Sémantique de la Metapnore, p. 103

والصحراء وطوائف الحكم ونحوها، فلا تكاد تجد بين يديك استعارة إلا كما تجد بين يديك لبنة من جدار، أو حفنة من كثيب.

فإذا قرأت شيئًا من مقاطع الغزل، والنجوى، والمعاناة العاطفية، لاحظت ارتفاع معدل تردد الاستعارات ارتفاعًا نسبيًا إذا قارنته بالمقاطع الأخرى من القصيدة.

وفي ضوء ذلك يمكننا تفسير كثرة حالات الاستعارة نسبيًا عند بعض الشعراء الجاهليين عما سبق، لاسيما عند ثلاثة منهم، هم الأعشى وعنترة والخنساء. ويشترك هؤلاء الشعراء الثلاثة في الحديث عن الذات، سواء أكانت الذات العاشقة اللاهية كالأعشى، أم الذات العاشقة الثائرة كعنترة، أم الذات الحزينة المعذبة لفقدان عزيز كالخنساء.

ومن هنا يسهل علينا ملاحظة تلك (الغلالة الرومانسية) التي تضم أشعار هؤلاء الشعراء بعامة وتقلل من جفائها وجمودها وصنعتها، لاسيما عنترة الذي يمتلئ شعره بمفردات المعجم الرومانسي وتراكيبه، مثل: العشق، الغرام، الشكوى، النواح، التنائي، الصبر، الأغصان، موج المنايا، نار الشوق...الخ.

ثانيًا: يصعب تحديد نوع الاستعارة التي تميز كل شاعر جاهلي على حدة تحديدًا قاطعًا؛ لوقوع أكثر من نوع، ولتساوي تلك الأنواع غالبًا من حيث الكم. ولكننا نستطيع - بالملاحظة - أن نحدد أهم العناصر اللغوية التي لعبت دور (المشبه) في بناء الاستعارة عند بعض الشعراء:

فالنابغة غالبًا ما يكون المنبه عنده كلمات مثل: الموت (المنية)، الزمن (الدهر)، الحرب.

وامرؤ القيس غالبًا ما يكون المشبه عنده كلمات مثل: الليل، النهار، النجوم، السحاب، الخرق، الخبت.

وعنترة غالبًا ما يكون المشبه عنده كلمات مثل: السيف (الرمح)، الوغى، الموت، الصبر.

والخنساء غالبًا ما يكون المشبه عندها كلمات مثل: الحزن، اللوعة، الجهل، الحرب، الزمن، الموت.

والأعشى غالبًا ما يكون المشبه عند كلمات مثل: الكأس، الصبح، الشمس، الدهر، الموت.

ونلاحظ مما سبق:

١- اشتراك معظم هؤلاء الشعراء في ثلاث وحدات لغوية، هي: الزمن، والموت، والحرب.

٢- تفاوت الطابع العام للاستعارة من شاعر إلى آخر، فهو طابع مأساوي بسيط كاستعارات الخنساء، ومأساوي ذهني كاستعارات زهير والنابغة، ورومانسي مشرق كاستعارات الأعشى، ورومانسي قاتم كاستعارات الخنساء كذلك، ورومانسي حار كاستعارات عنترة.

ثالثًا: تمتعت الاستعارة الجاهلية غالبًا بقدرة إيحائية عليا، لاسيما ما ارتبط منها بالنقل الجمالي وعالم الحيوان. فقد كانت مكونات المعجم الحيواني - كما رأينا - وسيلة رئيسية من وسائل صناعة الاستعارات الجاهلية الطريفة، في مثل (إناخة الحرب) و(علف الضيم) وغيرهما.

رابعًا: إذا كانت بعض الاستعارات الجاهلية، لاسيما الاستعارات الحيوانية، قد انقرضت من ديوان الشعر العربي في عصوره المتأخرة، فإن هناك طائفة من هذه الاستعارات قد استطاعت أن تعبر العصر الجاهلي إلى عصور أخرى، فلو قرأت شعر الراعي النميري وذي الرمة وغيرهما من العصر الأموي مثلاً، لقابلتك بعض هذه الاستعارات مثل قرن الشمس، وتغريد الحمار، والرماد العبيط، وقرى الهموم وغيرها.

***

المراجع

أولاً: المراجع العربية والمترجمة:

١- **الأصمعي أو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك**: الأصمعيات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٣، د.ت.

٢- **الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)**: الديوان،شرح وتعليق:د.محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، د. ت.

٣- **امرؤ القيس**: الديوان،دار إحياء التراث العربي، بيروت ط٢ (١٩٦٩)، وطبعة الشيخ ابن أبي شنب، شرح الأعلم الشنتمري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م).

٤- **أوس بن حجر**: الديوان، تحقيق وشرح: د. محمد يوسف نجم، دار صادر - بيروت ط٢ (١٣٧٨هـ - ١٩٦٧م).

٥- **بشر بن أبي خازم**: الديوان، تحقيق: د.عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق (١٣٧٩هـ - ١٩٦٠م).

٦- **الثعالبي (أبو منصور)**: فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٧- **الجرجاني (عبد القاهر)**: أسرار البلاغة، شرح و تعليق: د/ محمد عبد المنعم خفاجي، جـ٢ مكتبة القاهرة، د. ت.

٨- **ابن جني (أبو الفتح عثمان)**: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، جـ٢، بيروت (١٩٥٢).

٩- **جون كوين**: بناء لغة الشعر،ترجمة د/ أحمد درويش،مكتبة الزهراء (١٩٨٥).

١٠- **الحطيئة**: الديوان، من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت (١٣٨٧هـ - ١٩٦٧).

١١- **الخفاجي (ابن سنان)**: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م).

١٢- **الخنساء**: الديوان، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (١٣٧٩هـ - ١٩٦٠م).

١٣- **ديوان الهذليين**: نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب (في السنوات ٦٤-٦٧-١٣٦٩هـ / ٤٥-٤٨-١٩٥٠م) الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م).

١٤- **زهير بن أبي سلمى**: الديوان، المكتبة الثقافية، بيروت (١٩٦٨م).

١٥- **الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد)**: شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، ومكتبة المحتسب، عمان ط٢ (١٩٧٢م).

١٦- **سلامة بن جندل**: الديوان، تحقيق: د/ فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية، ط١، حلب (١٣٨٧هـ - ١٩٦٨م).

١٧- **سلمان العاني (دكتور)**: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة: د/ ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١ (١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م).

١٨- **الشماخ بن ضرار الذبياني**: الديوان، تحقيق وشرح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف (١٩٧٧م).

١٩- **الضبى (المفضل)**: المفضليات جـ٢، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر (١٣٦٢هـ).

٢٠- **طرفة بن العبد**: الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق (١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م).

٢١- **عبيد بن الأبرص**: الديوان، تحقيق وشرح: د/ حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط١ (١٣٧٧هـ - ١٩٥٧م). وطبعة دار صادر - بيروت (١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م).

٢٢- **العسكري (أبو هلال)**: الصناعتين، ط١، الأستانة (١٣٢٠هـ).

٢٣- **عنترة بن شداد**: الديوان، حققه وقدم له: فوزي عطوى، الشركة اللبنانية للكتاب، ط١، بيروت (١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م).

٢٤- **فاطمة محجوب (دكتورة)**: دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية (١٩٧٦م).

٢٥- **فندريس، ج**: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.

٢٦- **قدامة بن جعفر:** نقد الشعر، تحقيق وتعليق: د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١ (١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م).

٢٧- **قيس بن الخطيم:** الديوان، تحقيق: د/ ناصر الدين الأسد، دار صادر - بيروت ط٢ (١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م)، وتحقيق: د/ إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، مطبعة العاني - بغداد، ط١ (١٣٨١هـ - ١٩٦٢م).

٢٨- **كعب بن زهير:** الديوان، شرح الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب (١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

٢٩- **محمد النويهي (دكتور):** الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، جـ١، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

٣٠- **مصطفى سويف (دكتور):** الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط٤ (١٩٨١م).

٣١- **النابغة الذبياني:** الديوان، تحقيق وشرح: كرم البستاني، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (١٣٧٩هـ - ١٩٦٠م)، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف (١٩٧٧م).

٣٢- **يحيى بن حمزة:**الطراز جـ٣، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د. ت

ثانيًا: المراجع الأجنبية :

1- **Burger, Harald,** Idiomatik des Deutschen, Max Niemeyer Verlag, Tübingen (1973).

2- **Burton, S., H.,** The Criticism of Poetry, 2. Edition, Longman, London (1974).

3- **Caminade, p .,** Image et Métaphore, Coll. Étûdes Superieures, Bardas (1970).

4- **Dolezel, Lumbomir,** Zur Statistischen Theorie der Dichtersprache, in: Mathematik und Dichtugn, Hrsg. Von: H., Kreuzer, 4. Auflage, München (1971).

5- **Firth, J., R.,** The tongues of Men and Speech, Oxford Uni. Press (1970).
----, Papers in Linguistics, (1934-1951), Oxford Uni. Press (1969).

6- **Fleischer, W., - Michel,** G., Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, Leipzig (1977).

7- **Gurry, p.,** The Appreciation of Poetry, Oxofrd Uni. Press (1968).

8- **Hawkes, Terence,** Metaphor, Printed in Great Britain (1972).

9- **Hempel, Heinrich,** Bedeutungslehre und allgemeine Sprachwissenschaft, Gunter Narr Verlag, Tübingen (1980).

10- **Jakobson, R.,** Problémes du Langage, Coll Diogéne, N.R.F., (1966).

11- **Kühn, Faulseit,** Stilistische Mittel und Mölgichkeiten der deutschen Sprache, 4., Auflage, Leipzig (1969).

12- **Kurylowicz, Jerzy,** Studies in Semitic Grammar and Metrics, Poland (1972).

13- **Leech, Geoffrey, N.,** A Linguistic Guide to English Poetry, London (1980).

14- **Le Guern, Michel,** Sémantique de la Métonymie,Libraier Larousse (1973).

15- **Levin, Samuel, R.,** Statistische und determinierte abweichung in poetischer Sprache, in: Mathematik und Dichtung, Hrsg. Von: H., Kreuzer, 4., Auflage, München (1971).

16- **Militz, Hans-Manfred,** Zur gegenwärtigen Problematik der Phrasiologie, aus: Beiträge zur Romanischen Philologie, XI Jahrgang, Heft I (1972).

17- **Mukarovsky, Jan,** Standard Language and Poetic Language, in: Linguistics and Literary Style (pp. 40-56), U S A (1970)

18- **Riesel, Elise,** Stilistik der deutschen Sprache, Moskau (1959)

19- **Seidler, Herbert,** Allgemeine Stilistik, 2., Neubearbeitete Auflage, Vandenhöck & Ruprecht, Göttingen (1963).

20- **Ullmann, Stephen,** Meaning and Style, Oxford (1973).

The Principles of Semantics, Oxford (1967).

***

www.lisanarb.com

الفهرس

الموضوع	الصفحة
إهداء	٢
مقدمة	٥
الفصل الأول: (دلالة الصوت)	٩
أولاً: دلالة المحاكاة	١٢
١- المحاكاة الصوتية الأولية	١٢
٢- المحاكاة الصوتية الثانوية	١٣
(أ) تكرير صوت أو عدة أصوات في كلمة واحدة أو عدة كلمات	١٣
(ب) تكرير عدة أصوات في عدة أبيات أو قصيدة كاملة	١٦
(ج) محاكاة الجو العام (المحاكاة التوزيعية)	١٩
(د) محاكاة الحركات	٢٢
ثانيًا: دلالة التقسيم والموسيقى الداخلية:	٢٣
١- التشطير	٢٦
٢- الترصيع	٢٦
٣- التصريع	٣٠
الفصل الثاني: (دلالة الكلمة)	٣٧
أولاً: دلالة الكلمة الرمزية	٤٠
ثانيًا: الطول والدلالة	٤٢
ثالثًا: الدلالة والترادف السياقي	٤٩
رابعًا: الدلالة والتقابل اللفظى	٥١
خامسًا: الاستعمال الشعري (الخاص)	٥٧
١- الاختيار	٥٧
٢- الإيثار	٦٥
٣- الابتكار	٧٠
الفصل الثالث: (دلالة التركيب)	٧٣

الموضوع	الصفحة
أولاً: القوالب اللفظية (الكليشيهات)	٧٥
ثانيًا: المصاحبات اللفظية	٧٦
ثالثًا: التعبيرات اللغوية	٧٩
١- تعبيرات المصاحبة	٨١
٢- تعبيرات الوحدة اللغوية المركزية	٨١
٣- التعبيرات التركيبية	٨٤
٤- التعبيرات الأسلوبية	٨٦
٥- التعبيرات المثلية	٨٧
نتائج دراسة التعبيرات	٨٨
رابعًا: المزاوجات اللفظية	٨٩
الفصل الرابع: (دلالة المجاز "الاستعارة")	٩٣
أولاً: الاستعارة ودورها في إبداع الدلالة	٩٥
ثانيًا: أنماط الاستعارة	٩٨
١- التصنيف النظري	٩٨
٢- أنماط الاستعارة في الشعر الجاهلي	١٠١
أ- الاستعارة التشخيصية	١٠٢
ب- استعارة الكائنات الحية	١٠٦
ج- الاستعارة من المجال الإنساني	١١٢
د- الاستعارة ذات النقل الجمالي	١١٤
ثالثًا: ملحوظات ختامية	١١٨
المراجع	١٢١
أولاً: المراجع العربية والمترجمة	١٢١
ثانياً: المراجع الأجنبية	١٢٣
الفهرس	١٢٧

***

الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي
٨٢ شارع وادي النيل - المهندسين - القاهرة - مصر
تليفاكس : ٣٣٠٢٤٥٦١ (٠٠٢٠٢) - ١٧٣٤٥٩٣ / ٠١٢٢
E-mail: m.academyfub@yahoo.com
m.acamemyfub@gmail.com